

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Грибова Мария Владимировна

**ФЕТИШИЗАЦИЯ ОТСУТСТВИЯ:
НЕГАТИВНОСТЬ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Арт-критика»

Научный руководитель:

Савченкова Нина Михайловна,
доктор философских наук, доцент СПбГУ

Санкт-Петербург
2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. АНАЛИТИКА НЕГАТИВНОГО	6
1.1. И.Кант. Четыре ничто.....	7
1.2. М.Хайдеггер и привативность.....	11
1.3. Постфеноменология и проблема видимости.....	15
1.3.1. Невидимое М.Мерло-Понти.....	15
1.3.2. Насыщенный феномен Ж.-Л.Мариона.....	18
Глава 2. ОТСУТСТВИЕ (В) КИНО	22
2.1. Слепой зритель.....	22
2.1.1. Ослепление.....	22
2.1.2. Воображение.....	31
2.2. Упущенное событие.....	41
3.3. Невидимое кино.....	55
Глава 3. ФЕТИШИЗАЦИЯ ОТСУТСТВИЯ	66
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	72
Список использованной литературы.....	75
Фильмография.....	80

ВВЕДЕНИЕ

Когда говорят, что взгляд способен обмануть, не ошибаются. Разве что заблуждаются насчет того, как именно он обманывает. Суть не в том, что увиденное может оказаться недостоверным, но в том, с какой податливостью взгляд подчиняется возлагаемой на него сознанием ответственности утверждать представленное к виду: нечто видимое может не существовать в действительности, однако плотности, приданной ему суггестивной силой взгляда, достаточно, чтобы оно приобрело реальность в настоящем. Направляясь, взгляд не просто становится способом верификации, но превращается в инстанцию полагания: видимое – то, что присутствует под взором; тогда как присутствовать – быть так или иначе видимым. И взгляд, благодаря имеющейся возможности быть подвижным, активным, готов исполнять функцию наделяющего присутственностью, не раскрывая, однако (по крайней мере, не раскрывая с легкостью), что сам состоит во взаимоотношениях с тем, что невидимо, или хотя бы с не видимым четко, противящимся становиться созерцаемым. Взгляд обманывает в том, что поддерживает веру в наличность, как единственный способ быть.

Из этого же заблуждения – или, возможно, намеренного лукавства – исходят, когда кино «смотрят». В таком случае кино описывается, как непосредственно имеющееся на экране и поддающееся дейктическому жесту, всегда и точно попадающему именно в то, на что указывают. С той же уверенностью и аналитика опыта просмотра опирается на прямое воздействие, оказываемое видимым. Однако кино, сколь бы визуально оно ни было, не подтверждает свою раскрытость, неперенное нахождение на виду: движение, будь оно даже признано образом самим по себе, то есть став вполне различимым, от того не перестает ускользать; монтажный триггер, интервал обязательно западает и, если и поддается усмотрению через обрамляющие его кадры, то еще не доказывает, что именно такая видимость ему свойственна; упущенное событие в нарративной структуре имеет

возможность упускать, ничего не представляя к возвращению. Становящееся все более и более заметным противодействие программе репрезентации (будь то деструкция сюжета или его настойчивое «опустошение», глитчевое разрушение изображения либо вовсе – экспериментальная рассинхронизация фильма) свидетельствует: кино обладает потенциалом не показывать и не показываться, не пропадая притом и продолжая воздействовать на зрителя. Стоит даже предположить, что этот потенциал является ресурсом для открытия опыта, не возникающего при привычной наглядности изображения.

Следуя интуиции, можно сформулировать **гипотезу** о вненаходимости кино исключительно в модусе наличного – кино сохраняет отсутствие, которое фундирует его и, тем не менее, им не манифестируется. Принятие подобного допущения содействует попытке тематизации отношений кино и смотрящего без опоры на присутствующее как показываемое. Более того, именно такой подход позволяет открыть кино как неестественный способ видения – способ взаимодействия с данностью, которая совсем не гарантирует своего превращения в наличность.

Вероятно, невнимание к последнему, недооцененность его значимости уводила аналитику связи не-присутствия и фильмического от феноменологических или онтологических решений. Так, исследования кино, осуществляемые, например, в рамках эстетики исчезновения или кинохонтологии, все чаще экстериоризируют опыт, внедряя его в социальный и исторический контексты. В соответствии с этим, **целью работы** является осмысление сокрытости отсутствия внутри самого кино как медиума, чья репрезентативность подразумевает обращение к оприсутствливанию тем или иным образом; а также – благодаря указанию на возможность существования вовне видимого на экране – создание предпосылки для проективной онтологии кино, возвращающейся от наличного к данному.

Задачи исследования:

- Разработка понятия отсутствия при посредстве реконструкции аналитики негативного: ничто, привативность, бедность и непосильная чрезмерность;

- Обнаружение событийных форм отсутствия в кино;

- Анализ воздействия этих форм на способность восприятия зрителя.

Таким образом, **объектом исследования** выступает кино и устанавливающиеся между ним и зрителем взаимоотношения. **Предметом** же являются различные формы отсутствия, обосновывающие опыт просмотра.

Учитывая направленность исследования на связь между кино и смотрящим, **методологическим основанием** работы стал феноменологический проект – в частности, расширенный чрез посредство концепций видимого и невидимого М.Мерло-Понти, «насыщенного феномена» Ж.-Л.Мариона и им же переосмысленного различия «невидимое/невиданное». Логично, что принципиальной оказалась также фундаментальная онтология М.Хайдеггера, позволяющая тематизировать сокрытое, неявленное, привативное и обращаться с не феноменальным феноменом. В свою очередь, систематический подход к негативному обеспечила трансцендентальная аналитика И.Канта.

Структуру работы составляют введение, три главы и заключение со списком использованной литературы и фильмографией. В первой главе при помощи восстановления философской мысли о явлении и неявленном дается определение отсутствия и негативности. Во второй описываются формы отсутствия, как происходит явление неявляющегося и как зрительское восприятие отвечает на невидимое. Наконец, в третьей главе производится анализ смысла отсутствия для кино.

Глава 1. АНАЛИТИКА НЕГАТИВНОГО

Даже за неимением системы, которая бы упорядочивала и в опоре на этот порядок предписывала соответствующий способ высказывания, невозможно свести в неразличимое единство и подвергнуть взаимозаменяемости ускользание, стирание, лишение, изъятие, сокрытие, не-показывание, невидимость и отрицание. По крайней мере, невозможно сделать это без ощущения прегрешения или заблуждения. Однако то же самое ощущение, которое свидетельствует о несходстве всего поставленного в ряд, подсказывает, что перечисленное каким-то способом все-таки связано. Стоит придать чуть больше внимания отдельным случаям их самостоятельных обнаружений, как станет заметно, что все они предстают способами увода от взгляда, противящимися доказующему созерцанию¹, а значит, способами негативными.

Введение «негативности», разумеется, генерализует. Но притом содержит в себе потенциал для выстраивания мысли и речи о том, что мысли и речи противятся. Негативность, сохраняя свою связь (пусть пока, до теоретической реконструкции, имеющуюся в виду, как обратную – связь «от противного») с позитивным, позволяет пользоваться уже имеющимся языком для описания, расширяя и расшатывая его посредством привативной модальности. Вместе с тем негативность, не утаивая свою устремленность оторваться от очевидно позитивного, ведет к трансформации опыта и подразумевает возможность его выхода за принятые в качестве таковых пределы.

Чтобы негативность могла вести к открытию, ей необходимо «онтологическое» основание. Было бы самонадеянным в случае обращения с наличным (а именно в данном – с кино, которое, при всех дальнейших замечаниях и корректировках, все же показывает, то есть буквально

¹ «Для того чтобы доказать реальность наших понятий, всегда требуется созерцание» // Кант И. Сочинения: В 8 т. Т.5.: Критика способности суждения / И. Кант. – М. : Чоро, 1994. – С. 193.

предоставляется взгляду) говорить об этом основании как о ничто или небытии. В этой ситуации выглядящее столь грубым и неоднозначным «нет» Парменида, предикатирующее небытие, возможно, становится наиболее содержательным ответом на вопрос, где тогда искать основание. Нужно искать ближе – если и в трансцендентности, то имманентной. Тогда представляется, основание возможно найти в отсутствии.

«Отсутствовать» не значит «не быть». В «отсутствии» различима та самая «суть», что фундирует «присутствие» и «сущность», которыми невозможно пренебречь в рамках феноменологического дискурса. И все же, будучи различенной, она не остается равной себе: у отсутствующего нет плотности, но чем меньше у него плотности, тем резче отпечатывается его след, если оказывается распознанным. То, что отсутствует, скорее не-есть; отсутствие само не-есть – оно избегает чистой негации и не уступает констатации «нет», не поддается бинарной логике противопоставления присутствию², скорее, наоборот, поддерживая негласную связь с ним и вместе с тем не находясь в зависимости.

Учитывая эти вводные слова и вектор исследования, допустимо приступить к реконструкции аналитики негативного. Однако, в силу невозможности найти исследования, которые в соответствующей перспективе обращались бы к отсутствию и, кроме того, были связаны с фильмами, предстоит не только восстановить блок текстов, с разных сторон и в разных концептах тематизирующих негативное, но и адаптировать его в дальнейшем для работы с кино.

1.1. И.Кант. Четыре ничто³

Заканчивая трансцендентальную аналитику в «Критике чистого разума», Кант заявляет о необходимости «еще кое-что добавить, что само по себе не

² Если отсутствие и противится, то только наличию.

³ Частично тексты данного параграфа, а также параграфов 1.2. и 2.2. использовались в статье «Вот-смерть и упущенное событие», опубликованной в «Неприкосновенном запасе», №111 (1/2017) // URL: <http://www.nlobooks.ru/node/8329>

имеет особенно важного значения, но, пожалуй, необходимо для полноты системы»⁴. «Но, пожалуй» существенно, поскольку добавляемое позволяет проблематизировать высшее понятие – понятие о предмете вообще: есть он что-то или ничто. Так формируется таблица ничто, состоящая из четырех категорий: 1) *ens rationis* – пустое понятие без предмета, 2) *nihil privativum* – пустой предмет понятия, 3) *ens imaginarium* – пустое созерцание без предмета и 4) *nihil negativum* – пустой предмет без понятия. Расположенные «крестом», эти категории объединяются попарно: так, *ens rationis* и *nihil negativum* имеют отношение к среде логического, и, несмотря на различие, являются «пустыми понятиями», тогда как *nihil privativum* и *ens imaginarium* – к среде реального, и предстают в качестве «пустых данных для понятий»⁵.

Данное объединение вполне соответствует делению, предложенному Кантом более чем за 20 лет до окончания первой «Критики» в «Опыте введения в философию понятия отрицательных величин». В этой небольшой работе ничто мыслится лишь в качестве следствия, выводимого либо в ходе формального противоречия, когда «относительно одной и той же вещи нечто одновременно и утверждается, и отрицается»⁶; либо в результате действительного упразднения силы, дающего в итоге «нечто (*cogitabile*)»⁷. В качестве соответствующих примеров приводятся ситуация невозможного тела, сразу находящегося и не находящегося в движении; и ситуация покоя, возникающего из-за того, что тело, подверженное воздействию влекущей его в одном движении силы, оказывает этой силе противодействие посредством устремления в обратном движении. В первом случае ничто характеризуется как *nihil negativum irrepraesentabile*, во втором – *nihil privativum repraesentabile*. Важно, что именно второй вид ничто предоставляет Канту возможность для дальнейшего систематизирования: так, «родовым понятием» реального ничто, абсолютного нуля, становится «отрицание»,

⁴ Кант И. Сочинения: В 6 т. [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. Т. 3.: Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Мысль, 1964. – С. 334.

⁵ Там же. С. 335.

⁶ Кант И. Сочинения: В 6 т. [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. Т. 2.: Опыт введения в философию понятия отрицательных величин / И. Кант. – М.: Мысль, 1964. – С. 85.

⁷ Там же.

выступающее фактом упразднения как такового, которое может возникать либо в лишении (*privatio*), когда одна сила устраняет другую, либо в отсутствии (*defectus, absentia*), когда сила удаляется сама по себе, без воздействия на нее противоположной. Возникающая в «Опыте...» структура ничто, вводящая четыре понятия для двух типов, один из которых предполагает два варианта получения негативного результата, не может быть идентифицирована с системой, возникающей в рамках трансцендентальной аналитики. И все же о ней необходимо было упомянуть, поскольку через раннюю работу можно уточнить определения, даваемые в «Критике».

Как представляется, дистинкция ничто, открываемых в логической среде, не требует комментариев извне. Так, *ens rationis* Кант откровенно уподобляет ноуменам, свидетельствуя о производстве ничто в силу невозможности обретения соответствующего понятию созерцания. *Nihil negativum* же определяется, как предмет, «противоречащий самому себе», однако не синонимизируется с апорией, какую можно вспомнить, внимая комментарий о «бессмысленной вещи», что «противоположна возможному, так как понятие упраздняет даже само себя»⁸.

Однако возвращение в созерцаемую реальность, в которой обнаруживается ничто, создает затруднения. Если трансцендентальная эстетика подготовила ввод и должное понимание *ens imaginarium*, то определение *nihil privativum* нуждается в уточнении. *Ens imaginarium* – «лишь форма созерцания без субстанции сама по себе», «не предмет, а только формальное условие для предмета (как явления)»⁹, каким выступает, например, чистое пространство или чистое время. Невозможность их представления вне субъекта, для которого время и пространство выступают условиями созерцания, и вне вещей в протяженности, этому созерцанию подвергаемых, обращает в ничто.

⁸ Кант И. Сочинения: В 6 т. [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. Т. 3.: Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Мысль, 1964. – С. 335.

⁹ Там же.

В свою очередь, «реальность есть нечто, а отрицание есть ничто, а именно оно есть понятие об отсутствии предмета»¹⁰, и *nihil privativum* есть как раз «понятие об отсутствии предмета», в качестве примера которого Кант приводит понятие тени и холода. Невозможность их представления до восприятия света и тепла подобным *ens imaginarium* образом служит пустоте данного. Утверждение, при котором тень и холод лишаются статуса «чего-то», просит объяснения, однако, как представляется, большего внимания заслуживает близкое упоминание отрицания и отсутствия. Так, руководствуясь опытом прочтения «Опыта...» и понимая *nihil privativum* в качестве констелляции отрицания, отсутствия и лишения, можно увидеть обнаруживаемый Кантом положительный статус привативного (считающегося по определению отрицательным)¹¹, а вместе с ним – и ничто. Так, при лишении (*privatio*), что не раз утверждалось в качестве основной идеи в ранней работе, обе силы оказываются позитивными, несмотря на то, что одна стремится отменить действие другой; а при отсутствии (*absentia*) остающееся ничто способно оказаться основанием для некоего нечто.

Пример реальной противоположности из «Опыта...», охватывающий сразу две силы, друг друга упраздняющие, и ничто, остающееся на месте упразднения (которым и является *nihil privativum*), позволяет иначе взглянуть на рассуждение о тени в «Критике чистого разума». Тень превращается в ничто, оставшееся на месте пропажи света; но открывается как ничто, которое таилось, откуда был свет. С одной стороны, тень есть, по-прежнему, отрицание света, ничто, способное быть увиденным только до или после света. С другой стороны, она есть само оставшееся, неявленное и неизвестное до погашения – но именно то, что уже из своей оставленности только и позволяет увидеть свет. И с этой «другой стороны», в *nihil privativum* обнаруживается нечто, адресуемое к *ens imaginarium*, которое, в свою очередь, обращает к невозможному быть увиденным, но необходимому

¹⁰ Кант И. Сочинения: В 6 т. [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. Т. 3.: Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Мысль, 1964. – С. 334.

¹¹ Лат. *privativus* – отрицательный

для возможности чего-то другого стать явленным и, следовательно, поддающимся усмотрению.

Таким образом, посредством ввода ничто, обладающего своей собственной способностью и несводимыми друг к другу способами ничтожиться, действительно упрочивается понимание фундаментального понятия предмета. Значит, от ничто есть возвращение к сущему, которое приобретает объем, какого оно было лишено, когда представление выстраивалось в ограниченной сфере «есть». Тогда заподозриваемая посредством «Опыта...» негласная связь nihil privativum и ens imaginarium, сколь они «суть пустые данные для понятий»¹², – пустота которых, однако, не будучи компенсируемой, требует реального, воспринимаемого чувствами – допускает прибегать к этим двум категориям в мысли о не наличных формах присутствия.

1.2. М.Хайдеггер и привативность

Ничто Хайдеггера, понимаемое как то, в чем обнаруживается опыт «бытия в своем существе конечно[м]»¹³, того, что «в своем ничтожении как раз и отсылает нас к сущему»¹⁴, все же противится приходу в это самое сущее. Оно неустанно ничтожит, заставляя себя претерпевать, «исходно принадлежит к самой его [сущего] основе», но, даже являясь условием «возможности раскрытия сущего»¹⁵, это Ничто остается абсолютно, непреодолимо трансцендентным – хотя и, необходимо признать, обеспечивающим трансценденцию самости.

Такая недоступность ничто, разумеется, предполагает лишь метафизическое вопрошание, в котором сам вопрошающий сведен к своего

¹² Кант И. Сочинения: В 6 т. [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. Т. 3.: Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Мысль, 1964. – С. 335.

¹³ Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – С. 25.

¹⁴ Там же. С. 23.

¹⁵ Там же.

рода «замещающему» ничто, располагающему в качестве ответа лишь непреклонным «нет». А потому было бы нелепым обращаться к этой мысли Хайдеггера в поиске возможностей описания для тех способов быть, что отмечены как «не-есть». Скорее, стоит обратиться к видению привативного и сокрытого¹⁶, тем более что впоследствии Хайдеггер сам сместил перспективу: «Если бы человек уже каким-то образом не усматривал бытия, он даже не мог бы помыслить ничто, не говоря уже о том, чтобы как-то постичь сущее»¹⁷.

Здесь может быть начато необходимое движение. Так, усматривание бытия становится возможным благодаря тому, что бытие само обращается, обращается через просвет и открытое, «которое вообще прояснило себя для несокрытого» и появляется «как высветление ясности и ее прозрачности»¹⁸. Предлагая «несокрытое» в качестве перевода греческого слова ἀλήθεια, заставляя видеть в истине удаление скрывающего, заволакивающего, Хайдеггер вводит игру привативного (ἀ-λήθεια, не-сокрытое), которое, в свою очередь, заставляет искать более тонкую нюансировку для этого сопротивления.

Привативный – отрицательный, привация – лишение. Следует еще раз подчеркнуть это, поскольку при внимательном взгляде привативный выявляется не только как отрицательный, но вместе с тем и как указывающий на недостаток, нехватку. Указание на недостаток в действительности указывает дважды: сразу на то, что покидает, оставляя в недостатке, и то, что в недостатке остается. Мысль Хайдеггера сосредотачивается на этих отношениях, обнажает их двойственность и выводит привативное из поля негативности¹⁹. Так, в «Цолликоновских семинарах» звучит: «Если мы нечто отрицаем так, что не просто исключаем,

¹⁶ «"Сокрытое" и "несокрытое" – это характер самого сущего, а не особенность восприятия и улавливания» // Хайдеггер М. Парменид / Пер. с нем. А.П. Шурбелева. – СПб.: Владимир Даль, 2009. – С. 60.

¹⁷ Там же. С. 315.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Ср.: «Требуется отдать должное "позитивному" в "привативной" сущности *α-λητειν* [курсив авт.]» // Хайдеггер М. Учение об истине Платона // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – С. 361.

а, скорее, фиксируем в смысле недостачи, то такое отрицание называют привацией» – и далее: «В каждой привации лежит сущностная принадлежность чему-то такому, чему чего-то не хватает, у чего нечто убывает»²⁰. То, что заставляет убывать, есть не просто отнятие, но своеобразное восстановление того, у чего отнимается, в его ранее не бывшем виде – в виде недостающего.

Однако замечается разница между подобным падением в убывание и достижением того минимума, где убывать уже нечему, или лучше, где убывать «что-то» не может, поскольку «что-то» больше не имеется. Как представляется, в «Цолликоновских семинарах» при свершаемой попытке обособления привативного оно все же не устраняет своей иерархизированной связи не только с однообразно позитивным²¹, но и с наличествующим, что, возможно, объясняется процессуальностью (недаром Хайдеггер говорит именно о привации, то есть о действии, акте), обеспечивающей удаление и возвращение, в одновременности которых привативное и становится. Потому для выхода к тому, что подрывает связь с наличным, следует вернуться к тексту «Парменида», вернувшись от привации к привативности.

Итак, привативное лишает несокрытое того, что его скрывает, но, в соответствии с собственным принципом, в этом лишении его возобновляет. Но равно привативное лишает сокрытое его собственной сокрытости, обнажая его, оставляя как недостающее. Так, необходимо видеть, что несокрытое не таится в сокрытом, которое его одолевает; но прямо наоборот: сокрытое сокрыто, утаено несокрытым, обратиться к которому можно, лишь пройдя вглубь первого. «В раскрытости правит λήθη как сокрытие, которое ничему не дает взойти и таким образом всё увлекает прочь, в себя самое, но тем не менее как бы держит наготове сущностную основу раскрытия»²². И именно привативность дает шанс приблизиться к сокрытию и сокрытому, не

²⁰ Хайдеггер М. Цолликоновские семинары / Пер. с нем. И. Глуховой. – Вильнюс: ЕГУ, 2012. – С. 86.

²¹ См., например: «Есть такое не-сущее, которое как раз определённым образом есть. Таким не-сущим в привативном смысле будет, например, тень, поскольку она есть недостаток света. Точно так же и бытие-не-здоровым, бытие-больным, является привативным способом экзистирования», «Осколки – это привация стакана» // Там же. С. 87, 98 соответственно.

²² Хайдеггер М. Парменид / Пер. с нем. А.П.Шурбелева. – СПб.: Владимир Даль, 2009. – С. 269.

сняв и не порвав тех покровов, что позволяют присутствующему неявно удерживаться в не-выданности, не обналичиваться.

Привативность тогда, в отличие от привации, будет не процессом, которому свойственно положение и достижение цели, но чистым событием. Не процесс и не состояние, но режим, не имеющий начала и конца, поскольку начало и конец, поддающиеся обнаружению через «когда», принадлежат уже не ему. Так, привативность ниспадает, падает, нападает на Одиссея на пиру у Алкиноя, в эпизоде, на который обращает внимание Хайдеггер²³. Услышав песнь об участии ахейцев, Одиссей покрывает голову плащом и роняет слезу, незаметность которой взывает к λήθη, сокрытию самому по себе: не Одиссей скрывает слезу, но он пребывает сокрытым от других, находящихся с ним рядом, как роняющий слезы. Голова Одиссея покрывается, но не плащом, а самым скрадыванием, чья пелена удаляет героя от пира – он лишен места на нем, но и место лишено его. Привативность так изымает Одиссея, что оставляет его не-присутствующим, – отделяя роняющего слезу от прочих, она одновременно уводит в сокрытие и приводит само сокрытие: «наверное, есть такие способы сокрытия, которые не столько хранят, берегают и тем самым в какой-то мере все-таки отнимают, сколько *неповторимым образом дают возможность прийти к нам подлинно сущностному и одаривают им* [курсив авт.]»²⁴. Вновь двойственность: имеющемуся позволяется не-быть, не-есть; а не-сущее приобретает возможность определенным образом быть, есть.

Значит, привативность, которую находит Хайдеггер, – не об отрицании, но о неявном, дающем быть не-хватаящему. Так кантовская тень, возникая, когда уйдет свет, дает последнему не просто вернуться, но появиться не-присутствуя, то есть так, как раньше он не являлся и даже не мог явиться. Так и сокрытое, тихо царствующее и упорствующее в несокрытом, делает возможным, когда устремляются к нему, обращение к несокрытому как тому,

²³ См. в Хайдеггер М. Парменид / Пер. с нем. А.П.Шурбелева. – СПб.: Владимир Даль, 2009. – С. 57-59.

²⁴ Там же. С. 140-141.

что прежде таковым не было. Выполнив подобное возвращение никогда еще не бывшего, и тень, и сокрытое, вместе с тем, остаются как таковые в предельности собственного нахождения: в них – ничего нет, но они – условие остального.

1.3. Постфеноменология и проблема видимости

1.3.1. Невидимое М.Мерло-Понти

Для Гуссерля, постулирующего, что «не-бытие есть только модальность бытия как такового»²⁵, игральная кость, уже приведенная к очевидности, даже представая всего одной своей стороной, более не могла бы вернуться в невидимость. И кажется, что Мерло-Понти, смотрящий «с правого берега Сены» на дом, который благодаря феноменологическому горизонту становится «видимым отовсюду»²⁶, преисполнен подобной уверенности в видимости видимого. Однако уже в «Феноменологии восприятия» – работе, которая при всех сомнениях, комментариях и переосмыслениях все-таки обращена к гуссерлевской букве, – можно найти те интуиции, что будут развиты и радикализированы в будущем. Так, Мерло-Понти, отрицая совпадение визуального поля только с зоной отчетливого видения, констатируя, что не присутствующее непосредственно перед глазами еще не приводит к не-видению, тем не менее признает: «Способность видеть является предличностной, и в то же время <...> эта способность всегда ограничена, <...> вокруг моего поля зрения всегда есть некий горизонт неувиденных и даже невидимых вещей»²⁷; «то, что мы видим, в некотором

²⁵ Гуссерль Э. Картезианские медитации / Пер. с нем. В.И. Молчанова. – М.: Академический Проект, 2010. – С. 78.

²⁶ Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – С. 103.

²⁷ Там же. С. 278.

отношении всегда невидимо: нужно, чтобы существовали скрытые стороны вещи и различные вещи "позади нас"»²⁸.

Свидетельствуемая в этих высказываниях близость видимого и невидимого, за которой уже невозможно различить иерархических построений, свойственных традиционной феноменологии, станет одним из главных катализаторов тревоги и мысли в «Видимом и невидимом». Представляется знаменательным, что наиболее плотные отрывки, касающиеся этой обнажаемой связи, в и без того неоконченном тексте Мерло-Понти являются неоспоримо черновыми, обрывочными. Словно для воплощения подлинного диалектического мышления, которого философ ищет, ибо оно одно способного мыслить бытие и ничто без бинарности или комплементарности, необходимо расшатывание самой мысли, спасающее ее же саму лишение континуального единства.

И все же в выглядящей фрагментарной, не договоренной мысли Мерло-Понти можно найти те утверждения, которые в разных формулировках, но, неустанно повторяясь, создают некое основание. Так, видимое есть «ощущаемый мир»²⁹, «целое измерений бытия»³⁰, в котором Я находится и которое находится в Я. Невидимое, в свою очередь, содержится в видимом, которое имеет его своим «каркасом», «несет в себе»; невидимое «является тайным дубликатом видимого» и «находится *в черте* [курсив авт.]»³¹ его. Невидимое – никогда не копия, именно «дубликат», а значит, имеет ту же силу, несет ту же ответственность, что и видимое. В итоге с разных сторон тематизируемое невидимое оказывается рассредоточенным по четырем «пластам»:

«1) то, что не является актуально видимым, но могло бы быть таковым (<...> скрытые вещи, расположенные "где-то в другом месте" <...>);

²⁸ Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – С. 357.

²⁹ Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти; пер. с фр. О.Н. Шпарага. – Мн.: Логвинов, 2006. – С. 21.

³⁰ Там же. С. 338.

³¹ Там же. С. 293.

2) то, что имеет отношение с видимым, но, тем не менее, не может быть увидено в качестве вещи (экзистенциалы видимого, его измерения, его не-фигуративный каркас);

3) то, что существует только тактильно или кинестетически и т. д.;

4) Λεκτά, Cogito»³².

Как можно судить, опираясь на имеющиеся отрывки, для Мерло-Понти равно фундаментальными, хотя и несоизмеримыми оказываются №2 и №4. Несоизмеримы они в силу того, что, если четвертый вариант, обретаемый в смысловом пространстве, сфере идей, речи, является пусть и не вторичным, но более юным по отношению к «древнему» видимому мира; то второй вариант, не ограничиваемый субъективным и интенциональным измерением, служит «подкладкой» видимого и так, скорее всего, не опережая и не превосходя его, все же гарантирует видимость последнего. Но несмотря на различие, именно выделенные варианты выстраивают с видимым ту связь, что не сводит одно к другому, сохраняя в независимости и притом не позволяя быть вне этой связи. Лишь считаясь с таким взаимоотношением, можно мыслить вне аналогий, которые способны, например, подменить невидимое другим видимым.

Впрочем, подмена и невозможна. Невидимое обеспечено в своей несводимости, обеспечено особым положением, которое занимает: «Невидимое находится *тут*, не будучи при этом *объектом* [курсив авт.], это чистая трансцендентность без онтической маски»³³. Чтобы понять значимость пересечения «тут» и «трансцендентности», – которые могли бы побудить принять невидимое как имманентную трансцендентность, если бы она не была апроприирована Гуссерлем, – требуется добавить, что «сами "видимые вещи", в конечном счете, являются точно так же всего лишь центрированными вокруг отсутствующего ядра»³⁴. Значит, близость, открываемая Мерло-Понти, хиазматична, а потому действительно не

³² Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти; пер. с фр. О.Н. Шпарага. – Мн.: Логвинов, 2006. – С. 338.

³³ Там же. С. 307.

³⁴ Там же.

соотносится с моделями, в которых невозможность смирения с нередуцируемой непринадлежностью не дающего взгляду и одновременно с его же неустанной обращенностью к видимому приводит к доместикации невидимого.

1.3.2. Насыщенный феномен Ж.-Л.Мариона

Диалектика видимого и невидимого получает свое новое решение в феноменологии Мариона. В отличие от позднего Мерло-Понти, Марион, успевший обратиться к теологической проблематике, занят, несмотря на это, именно феноменами, понимая их как данное, не обязательно становящееся сущим. Более того, его внимание привлекает «насыщенный феномен», который, превосходя как аподиктическую, так и адекватную очевидность, дает данность в ее полноте, угрожающей принимающему, то есть встречающемуся с феноменом, непереносимой чрезмерностью.

В насыщенном феномене «созерцание дает *больше, если не чрезмерно больше* [курсив авт.], чем предполагалось интенцией»³⁵, а потому, «хотя он в высшей степени видим, на него невозможно смотреть»³⁶. Тотальность данности такого феномена, ее избыток, который, принято считать, свидетельствует о неоспоримой позитивности, разыгрывается в негативном модусе, и насыщенность знаменуется через невозможность. Так, опираясь на разработанную Кантом систему категорий, описание Мариона четырежды констатирует невозможное в отношении насыщенного феномена (не встраивая притом его в также 4-частную таблицу ничто): «по количеству его невозможно интендировать, по качеству его невозможно выдержать, по отношению он абсолютен, а по модальности на него невозможно смотреть»³⁷. Положение об абсолютности входит на тех же правах, что и остальные,

³⁵ Марион Ж.-Л. Насыщенный феномен // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. – М.: Академический проект, 2014. – С. 79.

³⁶ Там же. С. 93.

³⁷ Там же. С. 82.

поскольку подразумевает под собой невозможность аналогии опыта, невозможность включения в горизонт.

Внимая невозможности, в ней нельзя притом видеть только негацию, которая бы препятствовала опыту, лишала его и, таким образом, изымала феномен из присущего ему феноменального поля. Наоборот, невозможность, на которой так настаивает Марион, сообщает о чистой потенции, несопоставимой ни с чем уже реализованным, своего рода дар без даруемого³⁸, в котором обнажается событийность феномена³⁹. Потому даже ослепление – которому подвергается всякое Я⁴⁰, привыкшее обходиться с бедными (не требующими чувственного созерцания для интенции) или «обычными» феноменами (где интенция совпадает с созерцанием) и вдруг встречающееся с насыщенным, – не запрещает, предотвращает или отменяет эту встречу, но, наоборот, подтверждает ее наполненность, непереносимую *переполненность*. Ослепление указывает на взаимное обращение пары «видимое/невидимое» сродни происходящему в откровении, которое, требуется сказать, Марион понимает как «строго феноменологическое понятие – это чистое явление себя и из себя, возможность которого не зависит ни от какой предварительной детерминации»⁴¹.

Собственно, именно откровение становится для Мариона тем событием, в котором насыщенная данность являет себя во всей силе. Так, в «двух топиках», о которых сообщает С.Шолохова⁴², при разнице их организаций откровение имеет наибольшее значение: в первой⁴³ оно представляет наряду

³⁸ См. О Даре: Дискуссия между Жаком Деррида и Жан-Люком Марионом // Логос – 2011. – №3 (78). URL: http://www.logosjournal.ru/arch/28/82_7.pdf (дата обращения: 23.10.2016)

³⁹ В подобном переворачивании невозможности, обращении к негативному модусу Марион вполне согласуется с Кантом, в частности, с его видением отрицательного.

⁴⁰ В «Насыщенном феномене» Марион избегает упоминания Я или субъекта, подчеркивая тем самым недопустимость принятия примата интендирующего Cogito Гуссерля. И тем не менее в конце статьи субъект возникает, но возникает как слабый, вторичный по отношению к феноменологизирующему его событию, «сбитый с толку» // Марион Ж.-Л. Насыщенный феномен // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. – М.: Академический проект, 2014. – С. 94.

⁴¹ Там же. С. 98.

⁴² См. Шолохова С. Предисловие к переводу статьи Жан-Люка Мариона «Насыщенный феномен» // Указ. соч.

⁴³ Предложенной в статье «Насыщенный феномен», опубликованной сперва в 1992 г. в общем сборнике «Феноменология и теология», а затем – в 2004 г. в монографии «Видимое и явленное».

с историческим событием один из двух типов чрезмерного феномена и предлагает три области, в которых возможна встреча: картина (идол), лицо (икона) и невидимый взгляд (теофания); во второй⁴⁴ – оно превосходит все перечисленные варианты и вбирает их в себя.

Открытие Марионом возможности принятия данности насыщенного в предметном мире позволило ему сформировать сборник эссе «Перекрестья видимого», в котором эстетика не столько феноменологизировалась, сколько в сфере принятого в качестве сугубо эстетического обнаруживалось вечно зовущее обращение к феноменальному: «вопрос о живописи <...> относится к самой видимости, значит, ко всем – к *sensation commune*»⁴⁵. В текстах, представленных в книге, Марион не только анализирует отношения идола и иконы, но тематизирует связь видимого и невидимого, негласно возвращаясь к вопросу, артикулированному Мерло-Понти.

Впрочем, это возвращение не оказывается идентичным разворачиванием проблемы. Несмотря на совпадение в понимании близости невидимого и видимого как взаимообусловленных и взаимозависимых, но разделенных оснований, Марион избегает поиска невидимого в пространстве смысла, речи или кинестезии. Здесь невидимое – то, что не поддаваясь взгляду, влечется к соприкосновению с видимым, не испытывая притом необходимости в нем воплотиться и стать им присвоенным. Против вписывающегося в видимое «(между строк)»⁴⁶ невидимого Мерло-Понти, невидимое Мариона с видимым перекрещивается. И перекрещиваться оно может двумя несоответствующими способами: либо «невидимое проявляется между взглядом и видимым, которое его выводит на сцену и которое оно обслуживает», либо «невидимое выявляется как сам взгляд, который невидимо смотрит на другой невидимый взгляд, при посредничестве видимого рисунка, который служит этим

⁴⁴ Являющейся пересмотром прежнего варианта в книге «Будучи данным», вышедшей в 1997 г.

⁴⁵ Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 6.

⁴⁶ Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти; пер. с фр. О.Н. Шпарага. – Мн.: Логвинов, 2006. – С. 293.

невидимым оправой, как радужная оболочка окружает зрачок; таким образом невидимое является свободно и освобождает видимое от статуса зрелища»⁴⁷.

Марион не отказывается также от варианта становления того, что не различимо взглядом, этим взглядом принятым. Однако для него, придерживающегося трансцендентности⁴⁸, подобное воплощение не может быть свершено через «актуализацию» данного в сущем. Потому в двойные отношения невидимого и видимого входит невиданное, которое не совпадает с первым, не является вторым, но настойчиво желает им стать. «Оно стремится туда всеми силами, как будто мучимое избытком того, что оно может открыть прославляющему взгляду»⁴⁹. Таким образом, Марион не только свидетельствует о примыкании, никогда не преодолеваемом, доступного созерцанию и его беспокоящего своей неподвластностью; но и обнаруживает возможность их трансгрессии друг в друга. Введение этого третьего, своего рода непосредственного движения, не только нюансирует распределение сил, с которыми сталкивается взгляд, обретая поддержку или получая отпор, но и манифестирует динамичность того переворачивания, которое запускают данное и явленное.

⁴⁷ Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 49-50.

⁴⁸ Выглядит важным, что Ф.Жюльен, синолог, исследующий китайскую живопись и – в согласии с путем дао – придерживающийся в собственных экспликациях философии имманентности, пользуется теми же дефинициями, что и Марион: понятия «бесформенное» и «не-объект» способны служить при обращении и к Дун Юаню и Шитао, и к Дюреру и Моне. Можно допустить, что при всех парадигмальных различиях, то «кенотическое» восприятие, что вступает в контакт с данным, избегающем сущего, ведомо всегда подобным образом.

⁴⁹ Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 56.

Глава 2. ОТСУТСТВИЕ (В) КИНО

При многообразии обнаруживаемых в кино форм отсутствия, которые ставят под сомнение приписываемые ему как медиуму характеристики, среди прочих – таких, например, как интервал (отсутствие континуальности), бессюжетность (отсутствие действия), статичность (отсутствие движения), деструкция изображения (отсутствие различаемого взглядом) – наиболее сильными, посягающими на привычный опыт смотрящего и дающими ему возможность приобретения опыта иного, выглядят рассматриваемые далее.

2.1. Слепой зритель

2.1.1. Ослепление

Описывая в «Феноменологии восприятия» способность Я видеть объекты, М.Мерло-Понти ситуативно упоминает об опыте просмотра кино: «Когда в кинофильме камера задерживается на каком-нибудь предмете и приближается, чтобы показать нам его крупным планом, мы можем легко *вспомнить* [курсив авт.], что речь идет о пепельнице или о руке одного из персонажей, но на деле мы их не идентифицируем». И резко констатирует: «Ибо у экрана нет горизонтов»⁵⁰. Звучащее безапелляционно, словно речь идет о самоочевидном, подобное замечание вызывает тем больше вопросов, что возникает антитетически⁵¹ и создает впечатление уступки под насилием традиционной бинарности «реальное/дереальное», на которую оказывается вынужденным согласиться даже феноменологический проект. Экрану будто снова возвращается статус неполноценного объекта, которому не остается ничего иного, кроме как либо отображать, документировать мир, какому он

⁵⁰ Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – С. 102.

⁵¹ «Напротив, в акте зрения я останавливаюсь взглядом на каком-то фрагменте пейзажа, этот фрагмент оживает, разворачивается передо мной, а остальные отступают на периферию, уходят в тень, не переставая, однако, быть перед нами». Там же.

подчинен в собственной недостаточности, либо его имитировать, воспроизводить в кажимости. Кино, за которым экран стоит, так объективируется, но в очередной раз лишается собственной феноменальности, оставаясь всего лишь побочным, чуть ли не паразитическим элементом действительности.

Однако это впечатление само требует сомнения: сформированное скорее привычным дискурсом комплементарности кино, нежели утверждением Мерло-Понти, оно мешает внимательному чтению. Стоит замедлиться, как жест, до того выглядевший отказывающим опыту просмотра, станет указанием на специфичность последнего. Так, в остановке камеры на предмете, которая предотвращает его разворачивание и заставляет лишь вспоминать, можно разоблачить присущую кино деспотичность, проистекающую из ограниченности медиа. Но не нужно ли здесь прочитывать описание иного положения смотрящего: в отношениях с кино Я лишается власти видеть объекты, а они, в свою очередь, избавляются от принуждения воссоздавать собственную идентичность под взором? При встрече взгляда с экраном происходит некий сбой в программе видения: фиксированные, предметы отторгаются от своих пространственно-временных перспектив, остаются в немотивированной единичности, готовые вот-вот ускользнуть из распадающегося настоящего фильма; Я же, наоборот, остается в длящемся посредством возобновления вновь и вновь настоящим, из которого и созерцает такие пропадающие изъятые объекты. Отнимая предметы от самих себя во множественности явлений (реальных или возможных), экран эти предметы схватывает, позволяя им безостановочно убывать, - что не дано, как ни парадоксально, вещи из реальности, чья «субстанциональность истекает»⁵² из-за узости перцептивного опыта Я, однако сама она удерживается, поскольку взаимосвязана не только с восприятием субъекта, но и со всеми остальными вещами, которые также

⁵² Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – С. 105.

подвергаются восприятию⁵³. Вместе с тем экран отъединяет предметы и от Я, остающегося в сплетенном сетью мире; но отъединяя, он связывает наново в обнажаемом настоящем, избавляемом вот-именно-сейчас от любых потенциальностей. Все, что тогда доступно Я, - воспринимать⁵⁴, притом воспринимать лишь коллапсирующие вещи, достигающие полноты и плотности только затем, чтобы сорваться, соскользнуть, пропасть. «Горизонт – это то, что обеспечивает идентичность объекта в ходе обследования»⁵⁵, но у «кино нет горизонтов». Воспринимать, не прекращать воспринимать – и вправду «все», поскольку кино, вопреки представлению о его непосредственном, наличном пребывании, не отдается желающему останавливаться и останавливать взгляду; оно упорствует, заявляя, таким образом, не о своей недостаточности или безжизненности, но, наоборот, о цельности, если не сказать, субъектности: кино нечто сохраняет «при себе».

Впрочем, это сохранение «при себе» не есть удержание или упрятывание, но лишь указание на необходимость другого подхода к кино, которое оказывается не тем, во что можно сразу, спонтанно «погружаться», «селиться», «располагаться»⁵⁶. И искомый подход не будет найден, если пренебречь вниманием к иллюзорной естественности «сразу», «спонтанно» – ведь о плоскости экрана можно думать в понятиях качества и тогда в ней необходимо различать твердость, которая препятствует проникновению; но также можно думать, как о поверхности, выделенном пространстве – месте, *в* или *через* который есть вход, какому, однако, предшествует некое событие.

⁵³ «Я могу видеть тот или иной объект, поскольку объекты образуют особую систему, или мир, и поскольку каждый из них располагает остальных вокруг себя как своего рода зрителей его скрытых ракурсов и поручителей их постоянного присутствия» // Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – С. 103.

⁵⁴ В подтверждение стоит отметить, что в опубликованной спустя три года после «Феноменологии восприятия» статье «Кино и новая психология» (1948) Мерло-Понти бесспорно легитимизирует кино и постулирует восприятие как способ взаимодействия с ним, если и не единственный, то необходимый.

⁵⁵ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – С. 102.

⁵⁶ Там же. С. 102, 103.

Событие, обладающее прецедентной силой, - ослепление смотрящего⁵⁷. Располагающийся у⁵⁸ экрана зритель теряет способность видеть так, как он видит в действительности. Экран, чья плоскость оказывает сопротивление и одновременно образует в окружающем его пространстве разрыв, вводит углубление, открывающее совершенно иное пространство, заставляет взгляд упираться, задерживаться и обнаруживать собственное место, которое будет относительным как этой плоскости, как нового, теперь только видимого, пространства, так и привычного мира. Относительность, каждый раз заново определяемая, в качестве руководящего принципа препятствует обращению к уже имеющемуся опыту видения, в котором объекты, пусть всего одной своей стороной, но неизменно поддаются направленному на них взору. Так, именно эта способность и готовность соотноситься позволяет смотреть фильм, не видя пресловутой уилсоновской курицы⁵⁹. И именно эта способность позволяет смотреть фильм, даже в деритуализованных условиях: кино можно смотреть и видеть на 10-дюймовом экране, кино можно видеть, не встречая момент погашения в зале света. И она же определяет единственное, чем нельзя пренебречь, – местом, в котором зритель находится, которое он не покидает, поскольку расположением в этом пространстве, какое является своеобразным отражением пространства экрана, обуславливается вхождение в режим просмотра.

Ослепление – лишение зрения. Это приведение власти видения к отсутствию, которое осуществляется совместно кино, отнимающим предметы от их горизонтов, и смотрящим, соглашающимся на отказ *вне* непосредственного воления. Чтобы видеть кино, недостаточно сменить оптику, забыть о действительности вовне зрительской позиции – необходимо

⁵⁷ Данное определение не адресует к концепту Мариона, поскольку описываемое здесь событие не предполагает непереносимой интенсификации видимого.

⁵⁸ Используемый здесь предлог «у», возможно, влечет негативные коннотации, связанные с его употреблением при описании опыта телевизионного просмотра («сидеть у телевизора»), предполагающего безынициативное, но замороженное нахождение рядом. Однако именно он, как представляется, позволяет сместить привычное «перед», которое восстанавливает традиционную, иерархически определенную, дистанцию между субъектом и объектом.

⁵⁹ Об эксперименте Дж.Уилсона см. в Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры: пер. с англ. А. Юдина. – Киев: Ника-Центр, 2004. – С. 54-56.

именно ослепнуть, то есть перестать иметь что-то, кроме обретающегося на экране – всегда уже-данного, но постоянно стирающегося. Так, экран открывает – не находит, не обнаруживает, но именно открывает, как открывается нечто до того закрытое, непоказанное, и вместе с тем имевшееся лишь нигде до этого открытия – некий сейчас уже-существующий мир, который, тем не менее, не совпадает с миром, где Я пребывает до или после просмотра, поскольку уже-существующий мир собран в «сейчас», а само оно не удерживается на экране, сдвигается другим «сейчас». И чтобы Я могло попасть в это сингулярное событие, ему требуется потерять зрение, значит дать свершиться трансгрессивному действию, благодаря которому возможно смещение и смешение внешнего и внутреннего, потеря их равновесия, какая побуждает эстетическое переживание.

Впрочем, следует признать, что описываемое условие не является универсальным для всех возможных вариантов взаимодействия: равно можно смотреть фильм как кино (в идеальной ситуации безотносительности к чему бы то ни было другому, кроме являющегося в пропадании на экране), так и читать его в качестве некого текста⁶⁰ (в ситуации распознавания кодов, интервенированных действительностью). Однако закрепление во второй позиции, возможно, оказывается куда более сложным, поскольку просмотр – не состояние, но режим, в каком существует, помимо смотрящего Я, кино. И даже направляемое сосредоточением (в котором стоило бы находить, наоборот, рассредоточенное перемещение по восприятиям в акте их сознательного связывания) намерение читать фильм готово дать сбой в любой момент: так, зритель «Двух ил трех вещей, которые я знаю о ней» (1966), претерпевающий атаку манифестационными смыслами, способен неожиданно перестать удерживать, растерять все адресации и апелляции, когда на экране в снимаемой сверху чашке кофе начнет рваться и спадать пенка. После этого Я может только – вдруг – вернуться и притом, как уже-

⁶⁰ Данное противопоставление «кино/текст» вводится исключительно контекстуально в целях экономии времени при описании двух неидентичных способов расположения по отношению к визуальному. В таком случае первый будет основан на восприятии, второй – на рефлексии.

засмотревшееся, ибо, когда возвращение происходит, просмотр прекращается или, по меньшей мере, прерывается. Подобное возвращение-вдруг случается из-за того, что где-то Я потерялось, стерлось, оно ослепло, и определить такое «где-то» нечасто возможно, поскольку ослепление – неразличимая малость мгновения, западающего между «я вижу "вот" – то и это» и уже опоздавшим к просмотру «я смотрю кино». Ослепление – между «я распознаю три машины у края леса и людей, топчущихся около них на снегу»⁶¹ и «я смотрю кино, в котором вижу глазами мертвеца, которого эти люди вынесут из леса». Пожалуй, оно приходит так, как формируется описываемое Мерло-Понти новое отношение между параллельными прямыми, которые вдруг, стоит отвести взгляд, становятся наклонными⁶².

Мгновение ослепления зачастую остается не только нераспознанным, но и нераспознаваемым. По крайней мере, нераспознаваемым во время нахождения «в» кино. Значит, оно не локализуемо. Это подтверждается тем, что его местопребывание – относительное, касающееся каждого случая в отдельности, если и раскрываемое, то лишь постфактум и предположительно, - способно перемещаться внутри фильма, подчас и вовсе покидая последний: так, не каждый раз удастся «посмотреть» - зритель может «войти» в просмотр при первом знакомстве, но это не гарантирует успеха второго включения; равно как и первая неудача не является фатальной; пассивирование способно произойти в начале, но также в середине или ближе к концу – и все это посредством одних и тех же визуальных данных. Однако, несмотря на мгновенность, неуловимость ослепления, кино обращается к нему как к чему-то необходимому, к чему-то, что содержит в себе условия события самого кино. Избавление от зрения, становящееся освобождением последнего, дабы оно впервые возникло, тематизируется в кино, но ненароком или, скорее, «эпифеноменально» - в том значении, какое,

⁶¹ Первый кадр фильма Петера Лихти «Звуки насекомых. Дневник мумии» (2009)

⁶² Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – С. 65.

например, Ж.Делез обнаруживает, когда говорит о «самопоказывании феномена»⁶³.

Так, в «Кладбище великолепия» (2015) Апичатпонга Вирасетакула возникает сцена действительного, фактического ясновидения: две фигуры – девушка и хромая женщина – медленно движутся между смоковниц и тиковых деревьев по высохшей, побуревшей листве; они переговариваются, но слова, казалось бы, произносимые девушкой, принадлежат не ей, а тому, кто созерцает на месте этих одомашненных джунглей здесь же стоящий в собственной невидимости королевский дворец – то самое великолепие, почившее на кладбище. Факт ясновидения – не в нарративной структуре, в соответствии с которой девушка является медиумом, *через* чье тело с женщиной говорит солдат, подверженный странной болезни, то и дело повергающей его в непробудный сон. Здесь нет ничего мистического, ведь все эти составляющие «извне» имманентны фиксируемой камерой повседневности, где некий экскаватор зачем-то разрывает футбольное поле, а госпиталь обустраивают в заброшенной школе. Факт ясновидения – в ясности того, что не дано глазу: речь, провожающая девушку и женщину через разреженный лес нагих стволов без ветвей, в действительности ведет их по незримому дворцу, описывая комнаты, рассказывая о владельце, указывая на пороги и низкие потолки, которые необходимо переступить и пригнать голову, с которыми продвигающееся между деревьев человеческое тело должно считаться, чтобы приобрести возможность продлиться⁶⁴. Эта речь, исходящая из уст героини, – не ее, но и не речь солдата, как заставляет верить сюжет. Она не является внедиегетической, но и не отсылает к закадровому пространству; она, кажется, и связана с персонажем (даже с двумя: медиумом и спящим), но никогда с ними не приходит – когда есть

⁶³ Делез Ж. Критика и клиника / Пер. с фр. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина. – СПб.: Machina, 2011. – С. 126.

⁶⁴ Можно вспомнить о взаимосвязи речи и тела, на которую опять же указывает Мерло-Понти: «Если речь является всего лишь регионом <...>, то только потому, что она продлевает в {сфере} невидимого и распространяет на семантические операции принадлежность тела бытию и телесную определенность всякого сущего, которое удостоверено для меня раз и навсегда посредством видимого» // Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Морис Мерло-Понти; пер. с фр. О. Н. Шпарага. – Мн.: Логвинов, 2006. – С. 172-173.

герой, того, кто говорит, нет. Так внедряются призраки, оставляя следы. Они открывают видение без видимого. Следуя делезовской мысли «Кино», можно было бы сказать: «То, что говорит речь, является также невидимым, и зрение видит это лишь посредством ясновидения; а то, что видит зрение, есть высказываемое речью несказанное»⁶⁵, - но лишь если учитывать при этом, что фундирующая такие взаимоотношения гевтономия аудиального и визуального образов в случае «Кладбища великолепия» куда больше опирается на синтетический потенциал дизъюнкции: лишенные всякой метафоричности слова «это таз для ног, он сделан из розового мрамора», соединяясь с планом небольшого участка земли, освещенного пробивающимся солнцем, позволяют различить, ощутить *это розовое* в буром опавших листьев, не репрезентируя ни таз, ни даже мрамор. Будучи непонятно-чьей-именно, речь неустанно перемещается между персонажами и пространствами, связывая их без прочности и власти: я могу смотреть сцену как во дворце, так и в лесу, и это «я могу» не адресует к собственно волевому выбору или навязчивости кино, но лишь к потенции события – может произойти «так» или «так». Речь призывает довериться (хромая женщина с робким, но все же сомнением относится к первым словам, но после поддается – сперва притворяется, что способна видеть дворец, имитирует движения, руководит своим телом согласно предупреждениям речи, а затем – вдруг – во дворец переносится, все еще находясь среди фиговых деревьев), но не настаивает, позволяя ослепнуть, то есть утратить привычное зрение, чтобы на смену ему пришло видение, которое бы более не имело в виду обналичивание образов для рассмотрения их глазом, но содействовало специфическому пребыванию – без какого бы то ни было размещения – в невидимом. И это видение невидимого без его обналичивания, в свою очередь, не превращается в иллюзию, поскольку верификация здесь невозможна. Оно воплощается чистым восприятием: я во дворце, который не вижу, не распознаю, но обретаюсь в нем.

⁶⁵ Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 530.

Описанная сцена не принуждает представлять, скорее, даже препятствует – речь не восстанавливает утраченное, не побуждает конституировать несуществующее, ведь она свидетельствует о том, что находится в специфическом модусе, сохраняется между «есть» и «нет»; она сама скрадывает, описывая королевские покои сдержанно, но притом замечая их небывалость. Обращаясь к невидимому, эта сцена предлагает удерживаться при неопределенности. С ней же, как было сказано выше, связано и ослепление. Так, кажется, «войти» в фильм легче, когда Я видит нечто, что не может понять, уточнить, что заставляет его деперсонализироваться: знаменитое «это не кровь, а что-то красное» Ж.-Л. Годара⁶⁶, возможно не столько сообщает о провозглашаемом Делезом буквализме, когда кровь перестает быть оттенком, а само красное субстанционализируется; сколько о выходе вовне поля «понятное/смутное, действительное/иллюзорное» - все еще нечего «идентифицировать». Кино вводит в ситуацию, где зритель предстоит перед неопределенным определенным – мир творится, не перестает твориться из каких-то насущных вещей экзегетической реальности, которые из своей оестественной понятийной системой насущности высвобождаются. Здесь равно легко обнаружить связь со сказанным ранее об уже-данности мира, которая позволяет иметь с ним дело без всякой нехватки, но не утверждает отчетливости и не предполагает полноты выданности. Кино, если пользоваться феноменологической терминологией, понуждает преданность соединиться с данностью, слиться до неразличимости, не только действовать равноправно и единовременно, но и появляться также – здесь и сейчас, в каждом мгновении настоящего – для кино не устающего опустошаться, для зрителя – прибывать. Потому я могу видеть невидимое, не обналичивая его.

⁶⁶ Цит. по Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 446.

2.1.2. Воображение

Значит, суть не в представлении. Однако отказ от него не подразумевает изъятие воображения. И чтобы избежать кажущейся противоречивости данного утверждения, требуется выйти из синонимического ряда, объединяющего воображение с фантазированием, имажинацией, сознательным производством образов-отображений. Чтобы обнаружить силу воображения в соединении кино и зрителя, стоит допустить его как кантовскую способность делать отсутствующее присутствующим. Мыслить воображение таким образом – значит мыслить его готовым воспроизводить уже прекращенные воздействия; мыслить его синтезирующим постоянную разрозненность многообразного в явлениях, которые, будучи связаны с чувственностью субъекта, подчинены времени и, соответственно, способны пропадать; мыслить удерживающим эту гетерогенность в единстве и признавать, что воображение «есть необходимая составная часть самого восприятия»⁶⁷, благодаря которой «становится возможным <...> сам опыт»⁶⁸. Но принимая кантовское определение, следует держаться варианта «Критики способности суждения», где воображение – занимавшее во времена первой критики промежуточное положение между чувственностью и рассудком, выполнявшее функцию подведения созерцаний под понятия – наконец «высвобождается». Следует учитывать открываемую возможность воображения вступать в игру с рассудком, продуцировать представления, которые не подчинялись бы понятиям и вместе с тем не были бы мотивированы непосредственностью ощущений. Указанное, как известно, обеспечивает действие рефлексии и вынесение суждения, которые теперь отдалены от восприятия.

Здесь возникает вопрос: чему же тогда служит воображение при событии просмотра, которое и есть эта подверженность воздействию? Ответ,

⁶⁷ Кант И. Сочинения: В 6 т. [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. Т. 3.: Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Мысль, 1964. – С. 713.

⁶⁸ Там же. С. 715.

как кажется, заключен в самом «при»: воображение не только может удалить, но и способно вернуть к восприятию, то есть подготовить его, предупредить, оставаясь рядом. Если ослепление есть событие, предшествующее просмотру, то само оно должно быть мотивировано некой способностью попустительствовать видимым предметам. Так, в «Лекциях по политической философии Канта» Х.Арендт определяет воображение как способность репрезентации, которая «превращает объекты объективных чувств в "ощущаемые" объекты, как если бы они были объектами некоторого внутреннего чувства»⁶⁹. Помимо становящегося в таком определении очевидным способа притяжения, воссоединяющего воссоздания, в репрезентации равно допустимо различить принцип отторжения, устранения, удаления. И действительно, когда Арендт комментирует позицию кантовского зрителя, она вводит фигуру закрывающего глаза, чтобы стать способным произвести эстетическое суждение: «Действие воображения подготавливает объект для "действия рефлексии"», поскольку «суждение выносится об объектах уже отсутствующих, устраненных из непосредственного чувственного восприятия». «Закрывая глаза, человек становится *безучастным* [курсив мой], не подверженным прямому воздействию, зрителем видимых вещей. Слепой поэт»⁷⁰. Закрывающий глаза слепнет, чтобы начать видеть целое. И за его жестом можно было бы распознать ослепление, происходящее вдруг в просмотре, если бы не нюанс безучастности – тот же, кто слепнет в просмотре, не спасается в стороне. Его, разумеется, не назвать участником, однако он неоспоримо участлив. Его участливость, определенная расположенностью, самой готовностью расположиться и рассеянной внимательностью, и катализируется воображением. Воображение, «упирающееся» в экран, эту репрезентирующую (в данном случае не столько воспроизводящую, сколько отстраняющую, отъединяющую – предметы от самих себя, Я от предметов)

⁶⁹ Арендт Х. Лекции по политической философии Канта / Х. Арендт; пер. с англ. А. Глухова. – СПб: Наука, 2012. – С. 115.

⁷⁰ Там же. С. 120-121.

плоскость, само репрезентирует, но не объекты, некогда отснятые, а действительность. Вообразить – словно выпустить условность за пределы поверхности, куда проецируется изображение; или вовсе допустить, что ничего более нет, позволить быть лишь экрану. По-прежнему являясь «способностью представлять предмет в созерцании также и *без его присутствия* [курсив авт.]»⁷¹, воображение отказывается от непосредственности внешнего мира, приостанавливает его влияние, удерживает на расстоянии и, так создавая ситуацию своего рода не-присутствия реальности вовне кино, открывается как функция по приведению не только отсутствующего к присутствию, но и присутствующего к отсутствию.

Воображение требуется как рефлексии, так и восприятию кино, поскольку зритель схвачен переизбытком присутствия: действительность его мира противится забвению⁷², кроме того, посягает и на видимое на экране, заставляя распознавать его в качестве несобственно-кинематографического, то есть несобытийного. Действительность принуждает видеть курицу, или точнее, зафиксированную камерой курицу. Впрочем, приходится признавать и выглядящее очевидным: связь не односторонняя, кино также согласуется с миром вне его – репрезентативность не только удаляет, но и приближает, воспроизводит в показе. И сложность заключается в том, чтобы эту

⁷¹ Кант И. Сочинения: В 6 т. [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. Т. 3.: Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Мысль, 1964. – С. 204.

⁷² Заявление о навязчивости зрительской действительности чревато предположением, что так называемые «экспериментальные» фильмы, оперирующие лишь неопределенными элементами, визуальную и аудиальную основу которых невозможно идентифицировать ни аналитически, ни ассоциативно, не требуют задействованности воображения, как «расширенной» способности делать не только отсутствующее присутствующим, но и присутствующее – отсутствующим: внешний мир итак утерял собственную объективность, более того, кино, кажется, не адресует к внешнему. Ответом подобному предположению может служить проект Питера Кубелки, режиссера «метрических» фильмов, один из которых («Арнульф Райнер», 1960) представляет собой, например, ни более ни менее как серию монохромных кадров. В соответствии же с его концепцией «Невидимого кино» («Invisible Cinema») зритель должен был оказаться абсолютно изолированным, остаться наедине с экраном. Для этого зал превращался в подобие кинокамеры, составленное из множества непроницаемых, отграниченных друг от друга кабинок, находясь в которых, теряя ориентацию, зритель только и мог, что смотреть кино.

Учитывая контекст, также стоит отметить, что выбранное Кубелкой название подразумевает (пусть и не в равной семантической степени) как невидимость места, где нечто показывается (cinema как кинотеатр), так и то, что показывается (cinema как кино вообще). Можно допустить: когда у зрителя, заключенного в темный просмотрный короб, остается возможность видеть только кино, оно само становится невидимым. Происходит стирание границ – посредством их наведения: кино более нет, есть акт видения.

произведенную кем-то/чем-то иным репрезентацию апроприировать, притом апроприировать как нечто собственно мое: ее необходимо вернуть в русло непосредственного. Снова необходимо привязаться к внешнему объекту, которым теперь должно выступить все имеющееся на экране, но не как к внешнему объекту из ряда других в привычной действительности Я, но исключительно как к единству имеющих на этом самом экране, в этот самый момент⁷³. Значит, воображение, которое, не прибегая к памяти, удерживает без наличия, в ситуации одновременной настойчивости экзегетического и избыточности репрезентации, совершает процедуру, при которой оно «опустошает» перцептивное поле: посюстороннее экрана будто бы теряет власть, перестает созерцаться; потустороннее, коли оно сразу возникает в утрате непосредственности восприятия, должно быть избавлено от опосредованности для фундирования внутреннего чувства, питающего опыт.

Так, хромая женщина из «Кладбища великолепия» в упомянутой сцене не фантазирует, что видит дворец, и потому она способна перемещаться между пространствами – залами дворца и рощей. Речь обращает ее к невидимому, которое никогда не станет видимым, но и сама она показывает тому, кто говорит и видит великолепие, свой мир, в котором растут орхидеи. Их связь возможна при ослеплении женщины, но оно, в свою очередь, осуществилось в том числе посредством доверия и производства подобия – тех жестов, которые гарантирует воображение: ей сперва потребовалось расширить свою реальность, избавив ее от примата единственной действительности, затем позволить быть миру, который не виден, подчиниться его правилам, дабы встретить и подтвердить его всегда-уже-бывшее существование.

Тогда воображение можно мыслить как допущение: можно допустить, что ничего вокруг нет; можно допустить существование того, что затрагивает

⁷³ И в этом смысле у экрана действительно нет горизонтов – ему некуда распространяться в тот момент, когда Я смотрит. Впрочем, это не отменяет возможности после досмотреть кино, пересмотреть, посмотреть иначе. Притом, что важно, не прибегая к реальному повторному просмотру – воспоминание так способно пройти в настоящее Я, что оно станет новым просмотром.

аффективность Я, не беспокоя внешних чувств. Оно не вводит в иллюзию, не создает фантазмов, но расширяет. Воображение – своего рода размычка действительного. Приходящий в кино зритель, допуская такое допущение, приобретает возможность видеть не вещи-на-экране, но вещи (с экрана), что, в свою очередь, позволяет произойти ослеплению, поскольку оно, случаясь вдруг, не может случиться, пока не утвердится готовность расположения смотрящего. Воображение нужно иметь в виду как ту способность, что связывая мыслительное и чувственное, одновременно их разделяет, удерживая вместе; разделяет, дабы ввести зону неопределенности или потенцию неопределенности⁷⁴ – то пространство, что не анализируется, однако воздействует на чувствительность. Будь иначе, «что-то красное» Годара всегда оставалось бы кровью или кантовской киноварью, подчиненной закону константности своего явления, не способной быть «то красной, то черной, то легкой, то тяжелой»⁷⁵. Неопределенное определенное фильма, становящееся в сингулярности просмотра, сталкивает зрителя уже не с «то – то», а с «то ли – то ли»: не «то жара, то холод», но «то ли жара, то ли холод», чьи «то ли» не упорядочиваются. В том и заключается специфичность кинематографического опыта, что он принуждает привести себя и свой собственный мир в нестабильное состояние, именно что вывести из состояния, чтобы войти в режим – режим просмотра, где лабильно, готово стереться, как Я, так и его мир.

Значит, работа воображения и ослепления указывает на то, что зритель – не тот, кто зрит. Он первоначально необходимо незряч, и его возможность видеть – та возможность, которую сопровождает ему кино. Так, когда Джэм Коэн в «Музейных часах» (2012) снимает лица посетителей Венского музея истории искусств, оставляя полотна Брейгеля расфокусированными на втором плане, скрывающимися за наплывающими на поверхность защитного

⁷⁴ Именно поэтому выше говорилось о необходимости держаться варианта «Критики способности суждения».

⁷⁵ Пример с киноварью и эмпирической, то есть репродуктивной (а не продуктивной, как в случае эстетического опыта), способностью воображения см. в Кант И. Сочинения: В 6 т. [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. Т. 3.: Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Мысль, 1964. – С. 702.

стекла отражениями вновь подошедших, или, наоборот, кадрирует «Возвращение стада» до неразличимой, словно не нарочно намеченной виселицы с повешенным, он тематизирует не только (и возможно, не столько) взгляд музейного визитера, но встречу невидящего взгляда зрителя с экраном. Камера приближается к автопортрету Рембрандта на расстояние, при котором фактура холста уже оказывается выданной, но скользящие по этому рельефу блики внешнего освещения еще сохраняются и сами сохраняют картину как предстающую перед глазами, то есть в своей предписанной «естественности» - ежедневной представленности посетителю зала, живому наблюдателю, а не в стерильности препарированного оцифровкой изображения; приближаясь и удерживаясь, камера создает пространство взаимоотношений – уже настолько интимное и все еще тактичное, что его можно было бы назвать интересубъективным. Притом направляемый здесь взгляд не обретаётся нигде более, он нечеловеческий – в силу одновременной близости и сдержанности он не мог бы принадлежать ни рядовому визитеру, ни музейному смотрителю, ни знатоку искусства; и все же он передается, отдается зрителю, смотрящему кино, позволяя увидеть Брейгеля так, как тот, легко предположить, не был бы увиден и воочию. Укрупняя до отдельного элемента или, напротив, выходя вон картины, кино ее «развоплощает», обезоруживая привычное зрение, устремленное к полотну как к предъявленному целому, и, вовсе не принуждая смотреть «так-то», предлагает видеть «то» или «это» - находящееся на периферии не покидает места (разве что все внезапно получает возможность стать периферийным), но лишь отвечает обращенной к нему камере, подтверждая свое нахождение. Единственным способом взаимодействия оказывается внимательное, но не нацеленное, беззащитное (возможно, именно от того внимательное) продвижение – необоснованный, свидетельствующий в событии взгляд. Требуется признать, что при зрительном поле «имеется некое *неопределенное зрение, видение черт-те чего* [курсив авт.]»⁷⁶. Кино не

⁷⁶ Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной,

учит видеть, поскольку посетитель музея или зритель всегда обучен своей собственной действительностью; кино ослепляет, позволяя не видеть постоянно имеющегося общего. Видящему «Обращение святого Павла» через смену крупных планов мальчика в шлеме, лошадиных крупов дается множество отъединенных элементов, которые, однако, неустанно вступают в новые взаимосвязи, благодаря чему становится возможно переживание видения: снятая картина, не предстающая в необходимом минимуме полноты (ибо она либо кадрирована, либо перенасыщена тем, что ей собственно не принадлежит), сразу и отдалена, и вместе с тем предельно близка, она скрыта от зрения и все же самым укромным – на виду. Хиазм обуславливает аффект: вторжение, потрясение не было бы таковым, если бы вторгающееся, потрясающее не сохранялось вовне того, кто потрясен.

Эта же способность задерживаться, чтобы пропадать, отторгаться, чтобы заново и иначе связываться, обеспечивает возможность перемежения залов музея с улицами спальных районов Вены, благодаря чему обустроивается единое пространство, открытое для готового войти внутрь этого извне взгляда – сперва ослепшего, затем появившегося (но притом не прозревшего). За кадром голос зрителя рассказывает о своем внимании к картинам: «Недавно я обратил внимание на то, что из шляпы одного персонажа торчит сковородка, которой я раньше не замечал. И тогда я задумался о яйцах и начал искать их на разных картинах, не забывая при этом смотреть за посетителями». В поиске обнаруживается одна из картин, на которой взгляд – взгляд, не принадлежащий ни этому зрителю, ни какому-либо зрителю в музее, но вместе с тем и не «объективной» камере; взгляд, не принадлежащий, но руководимый голосом, - ошупывает: «Разбросанные игральные карты, кость, разбитое яйцо...». Кадр сменяется, на экране появляется случайный «натюрморт» реальности, и голос продолжает перечислять все увиденное в действительности, но точно так же, как он описывал расположенное на полотне Брейгеля. «Окурочка сигареты,

сложенная записка, потерянная перчатка, банка из-под пива». Эти предметы, валяющиеся под ногами, становятся не просто видимыми, но видимыми, как эстетически насыщенные, и вместе с тем, посредством этого набрасывания на несуществующую картину, лишенными всякой медиированности, преисполненными реальности действительности. Впрочем, подобное происходит и в обратном порядке: так, голос, говорящий о видимом на холсте, словно бы продолжает работу камеры, придает форму множеству, которое уже оставил в своей единичности кадр, голос реализует картину, вносит в нее жизнь; или в другом эпизоде обрывочный, почти пропавший крик птицы, раздающийся вовне кадра, более, вовне музея, расширяет пейзаж, превращает его в подвижное свидетельство витального.

Голос в «Музейных часах» вообще не менее значим, чем движение, ракурс или план, поскольку именно он позволяет не допустить заблуждения, в соответствии с которым возвращение к миру, сопровождаемое опытом взгляда на картину, могло бы превратить этот мир в саму картину. Благодаря обитанию в едином пространстве, куда входит и выставочный зал и набережная, голос равно способен прикасаться как к реке на «Крещении Иисуса», так и к венской замерзшей реке, в то время как слова, которые этот голос произносят, относятся именно к изображенному художником. Однако в отличие от речи из «Кладбища великолепия», непонятно-кому-принадлежащей и свидетельствующей о присутствии невидимого, которое не может стать видимым, голос в «Музейных часах», - будучи человеческим, определенным и присущим (что прямо противоположно уже описанному взгляду) – скорее, позволяет обнаружить, как видимое способно быть невидимым – причем не скрываться им, но само удерживать его внутри себя и, следовательно, не поддаваться все окидывающему взору. Называя же, голос воплощает видимость видимого.

Все свидетельствует о том, что взгляд не подтверждает или, если говорить точнее, не утверждает. Последовательная трансформация способности видеть в способность так властвовать, ратифицировать сразу

свое собственное положение и наличие и без того наличествующего, приостанавливается кино, которое, казалось бы, этой способности подчиняется. Кино обнаруживает в сильной позиции взгляда его скрытую слабинку – саму слабость, сохранение которой и обеспечивает возможность восприятия. Просмотр есть своего рода необходимое обезоруживание, оставление в незащищенности и безопытности, которые незаметно становятся ресурсом переживания: опыт восприятия невозможен без контакта с тем, что способно быть воспринятым; в свою очередь, контакт невозможен в ситуации абсолютной готовности к нему, поскольку готовность, имеясь она, всегда бы оставляла соприкосновение в прошлом. Кино ослабляет сильную позицию посредством связи воображения и ослепления, где первое отграничивает зрителя от его мира, заставляя быть лишь находящееся на экране; а второе позволяет перестать внимать этим ставшим непосредственными вещам (с экрана) как внешним и вступить с ними во взаимоотношения. Так, смотрящий никогда не знает или даже не умеет смотреть, но вместе с тем может это делать. И возможность, ему данная, укоренена в уникальности настоящего, в разделяемом зрителем и фильмом событии «я тебя смотрю», превосходящем ограниченную односторонностью и неумолимо неактуальную констатацию «я смотрю кино». «Я тебя смотрю» размечает пространство интерсубъективных отношений, где привычная субъект-объектная ориентация сбивается, поскольку смотрящий теряет присущую ему активность⁷⁷, а кино не выставляется напоказ.

Притом зрительская утрата не является следствием набрасывания кино, которое механически увлекает, захватывает – пассивация не смогла бы состояться, если бы одна сила только подавляла, необходимо побуждение со стороны того, кого пассивируют. Впрочем, и побуждение не является твердым решением или намерением жертвовать, поскольку жертвование уже

⁷⁷ Стоит предположить, что даже «активный» способ обращения с фильмом – например, чтение семиотических кодов или удерживание сюжетных линий – не столь активен, поскольку выбор так или иначе мотивирован тем, что находится в просмотре.

отмечается утратой контроля. Именно поэтому выше, при описании работы воображения в опыте просмотра, говорилось не просто о допущении, но о допущении допущения – воображение не подчинено жесту сознательного воления, и нельзя сказать «я воображаю, что...»⁷⁸. Это же самовластие воображения – притом сговорчивое⁷⁹ – препятствует смешиванию замирания зрительского мира и оживления экранного пространства, которое происходит в просмотре, с редукцией: в отличие от редукции, воображение не методично; оно не требует дления настроенности, поскольку обладает потенциалом спонтанности, производства вдруг; наконец, если редукция необходима для приведения к очевидности, то воображение, наоборот, вводит зоны неопределенности, смутности. Не являясь ни автоматическим, ни волевым; ни рефлекторным, ни сознательным, начало восприятия кино происходит иначе.

С равным вниманием следует относиться и к положению о кино, не выставляющемся напоказ. Такая сдержанность не подразумевает радикальности отказа, но лишь имеет в виду не готовность быть выданным. Здесь обнаруживаемая негативность в действительности имеет позитивный потенциал обособления просмотра и превращения его в акт видения. И притом обоюдный. Представляется, что лакановское противостояние глаза и взгляда, взаимно готовых к объективированию, имеет шанс превращаться в отношение, описываемое Ж.-Л.Нанси, когда «изображение раскрывает друг на друга два взгляда: свой собственный и взгляд того, кто на него смотрит»⁸⁰.

«Я тебя смотрю» - негласный договор между лишаящимся власти зрителем и кино, предлагающим, подчас настаивающим или требующим, но не подавляющим, а значит, не способным ввести в состояние заморозки, гипноза. Так прямо связанная с ослеплением фасцинация

⁷⁸ Можно вспомнить о кантовском примере с собакой, которую необходимо изобразить на рисунке. См. Кант И. Сочинения: В 6 т. [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. Т. 3.: Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Мысль, 1964. – С. 223.

⁷⁹ Несмотря на влияние «субъективного условия» и характеризующие воображение продуктивность и спонтанность, оно все-таки, как прямо отмечает Кант, «принадлежит к чувственности» // Там же. С. 204.

⁸⁰ Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма, Аббас Киаростами (отрывок) // Синий диван – 2004. - №4. URL: <http://seance.ru/blog/shtudii/kiarostami-nancy/> (дата обращения: 21.02.2017)

есть связь смотрящего и того, на что он смотрит, связь, создающее сингулярное единое пространство взаимообусловленности.

2.2. Упущенное событие

Уже ослепший, зритель может быть снова поражен – потрясен и побежден в полученной при входе в просмотр возможности видеть. Кино, пусть ускользящее и пропадающее, но благодаря неустанности такого ускользания обретающее постоянность пребывания, способно вдруг обнаружить внутри себя разрыв, лакуну, у которой оно и оставляет смотрящего. Эта неожиданно открываемая лакуна – упущенное событие. Никогда не представляясь взгляду, оно обладает неоспоримой фактичностью – зритель не видит то, что упущено, и вместе с тем знает, что оно таково. Подобное событие налагает запрет на взгляд, однако не становится оттого дискриминационным механизмом: одновременно бывшее и нет, бывшее таким, но способное быть и другим, присутствующее своим отсутствием и отсутствующее в своем присутствии, оно сводит одну с другой – чистую потенциальность и безнадежную недосыгаемость. Будучи призванным являться упущенным, позволяет упустить себя иначе. Оно дает себя обнаружить нарочно и нарочито изъятим из нарративной последовательности, но неизменно исчезает из поля смотрящего в качестве того, что осталось на месте изъятия.

В первом виде упущенное событие – пусть и негативный, но сюжетный элемент, которому надлежит продвигать действие дальше. Стоящее на службе повествования, оно лишено автономности и пребывает в парадоксальном положении: обязанное оставлять произошедшее непоказанным, настойчиво упускать, ему требуется скрывать его таким образом, дабы становилось ясно, что именно случилось. Можно рассказать о надругательстве без криков, без констатирующих заявлений, не изображая

само изнасилование, – достаточно лишь, чтобы мужчина на руках занес прекратившую сопротивляться девочку в прицеп, а спустя несколько минут вылез из него, утирая лоб и озираясь⁸¹. Имея монтажную природу, эта фигура (а именно ею упущенное событие в структуре рассказа и становится) своим появлением как бы осуществляет прямо обратный эффект: следующий кадр наделяется смыслом не посредством интервала, обеспечивающего монтажный стык; но посредством предваряющего и последующего кадров опредмечивается непоказанное, утаенное в интервале. Функциональное, такое упущенное событие на поверку оказывается дисфункциональным, поскольку не может работать на другое, то есть названное и видимое, пока это самое названное и видимое его не обставит, декорирует, маркирует. И так оставаясь дисфункциональным, оно принуждено раз за разом запускать одну программу:

1. скрывать изъятое – например, то же изнасилование;

2. скрывать факт изъятия как таковой – удаление должно быть незаметным, ведь смотрящего следует сперва выманить из режима неусыпного внимания: недостаточно только не дать увидеть изнасилование, требуется, чтобы зритель перестал настороженно смотреть на грязный тент, за которым скрылся мужчина с девочкой, – так, статичный глухой кадр, чью большую часть занимает остановившаяся фура, то и дело прорезается мелькающими вдали, проезжающими мимо машинами, две из которых зачем-то останавливаются, из них под шум врывающейся неуместной музыки выскакивают люди, чтобы не сделать ничего, ничего существенного или хотя бы отчетливого, но притом не оставляют возможности смотрящему фильм не перевести на них взгляд, вынуждают оставить тент без надзора, ненароком забыть о происходящем за ним.

3. наконец, скрывать само изъятие, упущение – выведение из сосредоточенности и удаление элемента нужно восполнить (и с лихом), необходимо не просто оповестить о произошедшем, но разоблачить его с

⁸¹ Сцена из фильма «Пейзаж в тумане» Тео Ангелопулоса (1988).

триумфом открытия: девочка выберется из прицепа вслед за мужчиной, ее гольфам будет недостаточно оказаться спущенными – необходимо, чтобы из-под юбки стекла струйка крови⁸².

Как видно, это не больше, чем серия взаимоотменяющих мистификаций. Даже шарада: я должен разоблачиться, не будучи разоблаченным как разоблачающийся. Но шарада, только и гарантирующая функционирование.

Впрочем, уже здесь, в шарade, мерцает то, что адресует ко второму виду упущенного события, который уходит от внимания, – тому, что осталось на месте упущения, изъятия. Или лучше сказать: тому, что в этом месте скрывалось. А скрывалось в теперь освобожденном месте само сокрытие. Его наступление, начинающееся в серии отмен, (под)сказывает себя, когда упущенное событие должно упустить ему по праву принадлежащую упущенность, то есть сделать результатом операции по удалению эпизода его негласное возвращение в качестве уже сбывшегося: отсутствие, становясь структурным элементом фильма, уступает отрицательную позитивность – прямой негативности и, таким образом, не выдает свою силу. Упущенное событие, состоящее в плену наррации, на замену выдает лже-сокрытие, полупрозрачное, запускающее механизм игры разоблачений. Оно как будто бы отказывается от собственного модуса, жертвует автономностью, но в том и состоит махинация, что все им совершаемое совершается «как будто бы». Возвращая «похищенную» сцену на место (пусть и в несколько ином виде), упущенное событие скрадывает собственную возможность упускать, быть чистым упущением по определению, без всяких предикатов. Подобное скрадывание – не отказ и не жертва, но удаление в сохранение. Так скрывается именно сокрытие.

⁸² «Пейзаж в тумане» словно противится сам себе: камера стремится скрыть манифестационность следов, тщится удержать их от превращения в индексы – так, она начинает медленно приближаться, когда показывается кровь, словно пытаясь срезать то место, где этот чрезвычайный, чрезмерный знак появился; но изображение, заключенное в плен сюжета, не поддается – кровь выступает сильнее, девочка пачкает в ней руку, подносит руку к лицу, смотрит и бессильным жестом проводит пальцами по стенке прицепа. Наезд камеры, в котором можно было бы видеть способ преодоления навязчивости наличного, оборачивается способом гиперболизации этого же наличного, ибо, когда движение заканчивается и кадр из общего становится сверхкрупным, зритель остается принужденным смотреть на улики, знаки – отпечатки, оставленные окровавленными пальцами.

Лишь в этой двойной процедуре, когда скрывается сокровище, упущенное событие обретает свою собственную событийность. Это не событие преднамеренного производства неявного – невидимого, неосязаемого, грубо говоря, неподдающегося (и все-таки, пусть даже в качестве такового, воспринимаемого). Но это событие, где неявное производится, чтобы привести смотрящего к присутствующему, чтобы обратиться к нему. Это событие, где неявное производится во имя приведения самого присутствующего в качестве того, что есть, не являясь, но притом не исчезло. *Можно было бы сказать*: заволакивая присутствующее, разрешая ему отсутствовать в качестве присутствующего в наличности, но равно позволяя ему присутствовать в качестве отсутствующего – значит, быть, оставаясь невыданным – такое событие через сокровище дает возможность увидеть теперь невидимое как неведомое. Лакуна, образуемая упущенным событием, требует видеть ее как таковую, не желая быть заполненной и измеренной при помощи легко распознаваемых кромок, которые даже не обрамляют, но только примыкают к ничем не сшиваемому зиянию. Она требует, взамен предлагая падение в себя, откуда возможен иной взгляд на привычное. Иной взгляд, дающийся здесь, – на самом деле, взгляд единственный, поскольку привычное, которое скрывается и теперь становится невидимым, никогда ранее и не было видимо. «Чем больше невидимого, тем рельефнее и глубже видимое»⁸³: чтобы увидеть то, что принимается в качестве доступного взгляду (в действительности оставаясь ему неподвластным и им не востребуемым), следует сперва спрятать, сделать невидимым. Его необходимо даже забыть, чтобы получить возможность обнажить отсутствие само по себе, без генитива, и так его принять, дабы изнутри этого отсутствия стало ясно, что прежде спрятанное не было удалено и утаено, но только скрыто – одновременно покрыто и схоронено.

«Мутон» Жилия Деру и Марианн Пистон (2013) не сообщает о гибели, в нем не случается та фактическая смерть, что влечет появление трупа. Однако

⁸³ Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 20.

в упущенном событии смерть обретается – как удаление (стирание и отделяющее отстранение одновременно) и забывание. Так, фильм делится на две почти равные части посредством сцены на пирсе: в первой – история отдана непримечательному юноше, прозванному Мутон (фр. mouton – баран); во второй – принадлежит его друзьям, оставшимся после вынужденного отъезда Мутона из Кюрсель-сюр-Мер – города, где он работал в ресторане, ежедневно разделявая только что пойманную рыбу, участвовал в празднике Святой Анны и с этими же друзьями бегал по пляжу, вспарывая резиновыми сапогами мокрый песок. Отъезд и есть следствие сцены, обособленно разворачивающейся между частями. Она – разлом, пролегающий прямо в центре и завершающий жизнь парня (в прибрежном городе). «В городе» приходится брать в скобки, поскольку с окончанием жизни Мутона в Кюрсель-сюр-Мер произошедшее на пирсе завершает ее как таковую: здесь берет отсчет не только рассказ о его приятелях, но начинается само забытие, которое с рутинной методичностью изымает юношу из памяти и возможности восприятия, превращая в мертвого надежнее, чем любое смертельное увечье. В сцене, приносящей смерть без гибели, на Мутона всего лишь неожиданно нападает какой-то прохожий, который без схватки отрезает ему руку. Такое «без» – то, что обеспечивает тонкость и одновременную точность случившегося, превращая факт насилия в событие смерти. Деру и Пистон, якобы следуя прямоте свидетельствования, в действительности уводят происходящее от взгляда. Сцена на пирсе, снятая общим планом, сопровождается не звучавшим до того, неизвестным закадровым голосом, который окажется узнанным как принадлежащий одной из героинь лишь после, но и тогда останется отделенным от нее⁸⁴. Голос проговаривает происходящее, каждое действие, но на несколько секунд непременно опережает описанный жест. Притом голос сам находится в ином времени: попадая в лауну между «теперь» («теперь» свидетельства девушки

⁸⁴ И из-за этого, пусть отложенного, но случающегося распознавания допустимо говорить о вмешательстве именно голоса, а не речи, которая входила в «Кладбище великолепия». Голос, даже отделенный, но через посредство отделения привязанный к говорящему, не позволяет развернуться пространству речи, которую можно было бы назвать несобственно-прямой.

и «теперь» свершающегося на экране), – в лакуну, которая и есть это бесконечно опустошаемое «теперь», – он приходит из еще-не-наступившего уже-настоящего и сообщает о сейчас-случающемся на пирсе в прошедшем времени. Голос рассказывает видимое, которое неминуемо остается в невидимом. Подобное сказывание, лишенное причастности, превращает нападение в еле заметное, почти робкое прикосновение, скрадывающее подробности. Механичность, свойственная механичности гибели в мифе, отделяет, налагая покров: некто умирает, погружаясь в общее беспмятство, и это доподлинно известно, но процесс – при всей его несомненности – не выдан.

Об упущенном событии *можно было бы сказать*, что посредством увода от показывания оно позволяет открыть уже имеющееся в ретроверсивной перспективе: то, что скрывается в невидимости, высвобождается из неразличимости, чтобы вдруг найтись как неизвестное и неприрученное, но притом давно бывшее на том месте, что оно покинуло. *Можно было бы*, и даже по праву. Но это «можно было бы» сродни «как будто бы», различаемому в отказе от автаркии. Действительный, то есть принадлежащий только ему, модус упущения – того, что погружает и само погружается в сокрытие, – не близится к откровению. Наоборот, упущение утруждается над тем, что оставляет не выраженным, не высказанным и не прозванным. Вместе с приведением к виду того, что сокрытие выявляет как неведомое, упущенное событие посредством элиминации зримого впечатывает след изначального отсутствия. Значит, здесь происходит не обратная упаковка невиданного, рвущегося к появлению, лукавого⁸⁵; здесь происходит создание места без места, атопического пространства для того, чтобы позволить приблизиться (к) невидимому самому по себе. Столкновение с упущением обращает к тому необходимо последнему и не подвергаемому сомнению и разложению наименьшему, присущая

⁸⁵ «Невиданное, невидимое лишь временно, исполняет все требования видимости, чтобы однажды насильственно в ней появиться» // Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 56.

абсолютность которого пассивирует, не позволяет дальше множить вопросы. Упущенное событие приходит как таковое, не адресуя ни к кому и ни к чему, вовсе упраздняя систему адресации. Сокрытое есть сокрыто. Не запрет, но закон.

Эта непреложность закона связывает упущенное событие в двух его способах находиться в кино⁸⁶ (вести из невидимого к неведомому и пролегать разрывом, приближать невидимость как таковую) с кантовскими категориями ничто. Так, первый, возвращающий изъятое как никогда не принадлежавшее, напоминает *nihil privativum*, одновременно отрицая наличие того или иного элемента и подтверждая его когда-то бывшее присутствие посредством нынешнего нахождения в отсутствии. Второй, остающийся сокрытым и не должный выходить к раскрытию, стремится к *ens imaginarium*, оставаясь только условием, но условием обязательным, для явления другого. Будучи несводимыми один к другому, они оказываются одновременно неразрывными, и в сокрытости сокрытого обнаруживается след привативности, которая уводит от взгляда и покрывает.

Уводить под покров – стремиться одновременно к сохранению, но вместе с тем к отнятию, размежеванию, то есть к буквальной выдаче места пограничного «между». Скрывая, привативность не захватывает, но вовлекает. Положение пирующих вместе с Одиссеем – не положение кантовского зрителя, неистовствующего в незаинтересованности. Сокрытие, спасающее Одиссея как проливающего слезы, от него тоже скрывает остальных и, таким образом, сберегает в особенности. Сокрытие, разделяя, соединяет и удерживает вместе, куда крепче простого увлечения, мотивированного интересом. Этому разделяющему соединению подвергается и тот, кто получает текст. Читающий об Одиссее становится одновременно находящимся на пиру, в событии, то есть, тоже сокрытым; но вместе с тем он есть тот, кто читает о слезе и видит ее, но читая так, видит эту слезу в- и

⁸⁶ Два указанных способа нахождения не совпадают с двумя видами упущенного события – того, что служит наррации, и того, что не утруждается над созданием интриги: два перечисленных способа принадлежат последнему виду.

через сокрытость. Видеть *через* сокрытость – видеть как еще неведомое, но видеть *в* сокрытости – не пытаться разыскать иное, а видеть ее саму как невозможное условие всего возможного.

Потому сцена на пирсе не только дает войти – без всякого видения – смерти, но и оставляет ее не присвоенной. Здесь словно начинается пир Алкиноя. Подобно тому, как сокрыт от других Одиссей, в «Мутоне» сокрыта смерть, но также сокрыт и герой – юноша в своем принятии смерти оказывается отделенным от всех остальных, защищенным (притом, что его ранят) от чужого вмешательства. Его словно бы покрывает скрадывающая в своей невидимости пелена – окружающие видят и одновременно не видят гибнущего. То же остается и зрителю: он различает, как наносится удар, но этот удар остается ему не представленным. Вход смерти свидетельствует не ее, но ее утаенность, секрет которой не раскрываем.

То, что так видится, знаменует двойную работу привативности – работу забывания, заволакивания и с ним же припоминания. Припоминается здесь само сокрытие, оставленное глубоко в несокрытом. Оно, сокрытие, позволяет себе проникнуть через то тонкое⁸⁷, почти неразличимое пограничное «между», само открываясь как не-хватяющее, все время исчезающее, только и способное (но в то же время, должное) негласно быть, не наличествуя.

Оно видится, свидетельствуя. А заодно делая свидетелем того, кому видится. Зритель, выпавший из слежения, вопреки ожиданию, становится сопричастным фильму. Упущенное событие формирует внутри кино то пространство, где смотрящий может оказаться, перестав скользить по фабульной и семантической гладкости. Сумевший оказаться в позиции, которую предлагает привативное событие, попадает в событие секрета. Секрета, но не утаивания. Разница велика: нечто приходящее никогда не становится прозванным, не выдается вовсе не по причине необходимости

⁸⁷ Станным образом, но о привативности, вписанной в западноевропейскую философскую традицию, можно было бы сказать, прибегнув к теоретикам китайской живописи: «"Скрытое" (ю) говорит о пребывании в отсутствии, об отступлении на уровень смещения и непрямоугольности; "тонкое" (вэй) говорит о невидимости-неосвязаемости (ср. Лао-цзы, §14)» // Жюльен Ф. Великий образ не имеет формы, или Через живопись – к не-объекту. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 43.

кого-то обделить или у кого-то отнять, оставить в собственном владении; ровно наоборот: нечто приходящее сохраняется в своей непринадлежности во имя особой общности – той неслиянной причастности, образующейся в совместном разделении «между». Не секрет хранят, но он хранит. Не гости потеряли зоркость или удерживаются от разоблачения скатившейся слезы Одиссея, а «сокрытость теперь держит присутствующих в стороне от него»⁸⁸. Что важно: «в стороне от», и притом «держит». Эта секретная природа, не способная поддаться, негодная для разгадывания, – откровенное противодействие, живое отрицание. Но отрицание, которое обеспечивает упрочение возникшего пространства отношений кино и его смотрящего, свойственно и упущенному событию. В его избавлении от необходимости служить нарративному плану – абсолютная независимость, ничего общего не имеющая с брошенным на произвол за ненадобностью макгаффином, остающимся скованным интересом и тревогой, которую этот интерес питает. Во владении секрета (а не наоборот, во «владении секретом», как принято считать) тревоге по определению негде оказаться, поскольку она есть состояние, в то время как секрет запрашивает режим: привативность событийна, а в событие можно лишь попадать, продолжать падать, проваливаться, будучи лишенным способности удерживаться. В подобном падении снимаются все разграничения между субъектом и объектом, здесь более никто ничего не пытается узнать, поскольку остается лишь наименьшее, место абсолютного сокрытия, одновременно лишаящего и лишенного, – чистого отсутствия (*absentia*).

Так, «Дар» Микеланджело Фраммартини (2003) на всем протяжении стремится к смерти⁸⁹, но именно когда ей надлежит войти, кино само

⁸⁸ Хайдеггер М. Парменид / Пер. с нем. А.П. Шурбелева. – СПб.: Владимир Даль, 2009. – С. 67.

⁸⁹ Представляется знаменательным, что смерть в кино часто становится упущенным событием. Можно решить, что «вдруг» смерти, приходящей всегда именно так, – это безместное «вдруг», атопос – не может быть приглашено к присутствию, кроме как через посредство введения отсутствия. Смерть, никогда не являемая, – неизменно либо уже явившаяся, либо еще ожидаемая к появлению, – соглашается войти в фиксируемое камерой наличное лишь благодаря согласию кино упустить, позволению скрыться. Ведь смерть, как говорит Нанси, «сама есть то слепое пятно, которое открывает взгляд, и именно такой взгляд снимает на пленку жизнь <...>, взгляд, которым надлежит смотреть, но который сам ускользает из виду,

удаляется от нее, только так ее и привлекая. Упущение, сюда впускаемое, избавлено от принуждения утаивать – смерть проходит от начала до конца: замирание, медленно происходящее на выжженном солнцем участке, растет за его пределы, распространяясь на маленький итальянский город. Тут сперва умирает пес, затемдохнут куры, наконец, себя кладет в землю их хозяин, старик. И «класть в землю» – не фигура речи, а методичное описание происходящего. Старик кладет себя в землю так же, как до того положил сморенных птиц. Но эту сухую землю необходимо еще закатать бочкой, равно как могилу собаки. И здесь начинает работать то, что позволяет упущенному событию расположиться и произойти, минуя срезы и отводы: скупое панно общего плана с косым домом и кривым деревом превращается в некий чертеж, набор не столько линий, сколько траекторий, превращается в саму себя запускающую машину. Смерть вновь остается как прикосновение, легкий толчок, приобретая механичность, но уже не мифа, а приведенных в движение тяжелых деталей. И механичность в буквальном смысле – все продумано технически: старик должен спуститься в яму и дожидаться, когда из одной бочки вытечет вся вода, чтобы вторая, ею сдерживаемая, могла скатиться и, ударившись в гору земли, засыпать могилу. Со спокойствием, подобным безразличию, камера недвижно держит душный пейзаж: бочка падает, грузно крутится, тупо толкается в насыпь, проминает ее и медленно прекращает свое ворочение – беззвучно останавливается. Упуская саму гибель, необходимую и ожидаемую, кино предлагает смерти показаться сокрыто и через ту же сокрытость, удаляющую зрителя как наблюдающего, позволяет к ней приблизиться: бочка не засыпает сошедшего в собственную могилу, но укрывает его им же истоптанной землей.

Возможно, однако, «Дар» – тот странный пример, в котором привативность расходится с упущенным событием. Если самоположение в землю напоминает об Одиссее, роняющем слезы, то последний кадр фильма

– две корзины, раскачивающиеся с трудом, но не из-за тяжести, а наоборот, из-за объема пустоты, делающей их почти невесомыми, неподвластными даже ветру – не показывает смерть вообще, откладывая ее в сокрытие. Неминуемое замирание этих оставленных корзин – с одной стороны, отзвук того утихания, что правит с начала фильма (даже будто бы еще до него, само находясь в упущенном событии, разве что предшествующем) и до конца; но с другой стороны, их знаменующее неоспоримую в своей предопределенности гибель замирание, при всей неминуемости и предсказанности, не налично, оно оставлено за кадром, вовне фильма – и столь далеко, что, можно сказать, не дано.

Так, кино оказывается тем медиумом, который позволяет через неналичность наличного обратиться к невозможному опыту, не подразумевая преодоления его невозможности. Кино словно вступает в сферу апорий: посредством лишения через упущение оно дает этому лишенному – место. Не возвращает место, делая наглядным событие, но дает как уже изъятое, уже отданное, а потому оставляет невидимым. А значит, не пытается компенсировать. Представляется, подобное оказывается возможным благодаря тому, что упущенное событие выступает абсолютной данностью отсутствия – оно не только уводит из наличного присутствия, но и само западает между несколькими модусами: исчезновение, ускользание, пропажа – с одной стороны, и сокрытие, изъятие-возвращение – с другой. Для зрителя упущенное событие – то, что исчезло, притом в качестве исчезнувшего оно распознается лишь после того, как само кино его скрыло. Однако если смотрящий сможет ответить на предложение привативности и принять исчезнувшее, как не перестающее исчезать, – ему удастся соприкоснуться с самым сокрытием, упорствующем в несокрытом. Упущенное событие, таким образом, не только свидетельствует об обособленности и тонкости «не-быть» отсутствия, которое не уравнивается простым «нет»; но и внутри темпоральной структуры открывает в отсутствии способность временения. Становится трудно говорить, что только «исчезновение длится всегда», а

«отсутствие представляет собой способ быть в отношении к известному месту»⁹⁰: в «отсутствовать» необходимо слышать также «длиться» - неизмеримым образом.

Возможно, «Дни, когда меня не существует» Жан-Шарля Фитусси (2002) о человеке, который «жил только каждый второй день», позволяют прислушаться должным образом. С неизменной внезапностью пропадая в ноль часов и возвращаясь спустя ровно сутки в то же место, герой фильма был незащищен перед открывающимся ему отсутствием – тем отсутствием, что изымало его из действительности, но с ним – и тем отсутствием, что наяву разверзлось, когда, появившись, например, в среду, он вновь оказывался лишенным вторника и четверга. Никак не чувствующий своего исчезновения, он мог застегивать пуговицу на пижаме в канун полуночи и продолжать заниматься тем же мгновением позже, однако в это мгновение для переставшего существовать Антуана переставал существовать должный быть следующим день. Он пытался заполнить выбывшие из календаря дни посредством покупки и сохранения в шкафу газет от соответствующего числа, пробовал длить те недолгие 24 часа, что отводились ему на нахождение в действительности, - приходил на вокзал заранее и мучительно ждал поезда, настойчиво смотрел в стену; но вчера и завтра, эти малые формы прошлого и будущего, неизвестные и неуловимые, разрывали то концентрированное и в то же время пустое настоящее, где Антуан еще был⁹¹. Герой словно не мог поверить, что, не принадлежа ему, прошлое и будущее примыкали к его «теперь» тем плотнее, чем беспощаднее обрывали континуальность.

И все же, судя по последнему свершенному жесту, который позволяет описывать в прошедшем времени (ведь отсутствие еще не диктует условий для «был»), исчезающий сумел встретить безысходность сингулярности:

⁹⁰ Лехциер В.Л. Опыт исчезновения в феноменологической перспективе // Ежегодник по феноменологической философии – 2008. – № 1. URL: <http://hpsy.ru/public/x4112.htm> (дата обращения: 28.04.2017)

⁹¹ Можно сказать, что жизнь Антуана подобна судьбе смотрящего: опыт каждый раз обнуляется, сводится на нет, но мир всегда уже есть, с ним приходится обходиться здесь и сейчас каждый раз заново, но со смирением, приходящим только от уже известного.

Антуан, чье время обреталось через место, – дабы появиться снова, необходимо, чтобы та небольшая точка в пространстве, откуда он был изъят, оказалась свободной, готовой к принятию – попросил избавить его от этого места, засыпать ту яму, в которой он, спустившись, очередной полночью пропал. Подобное самовольное удаление в сокрытие не является решением покончить с «полужизнью», но разыгрыванием той данности, о которой в «Необратимом и ностальгии» писал В.Янкелевич: «Тот, кто был, отныне не может не быть: отныне этот таинственный и в высшей степени непостижимый факт "был" является его причащением к вечности»⁹². И действительно, финальный кадр, обнаруживающийся за титрами, позволяет думать, что Антуан получил возможность не «не быть», но «не-быть» в скрадывании отсутствием: дикий пейзаж, вроде бы похожий на те местности, что посещали персонажи, в контексте размышлений героя о своем бытии за пределами жизни открывается во всей безлюдности, заброшенности, где даже птичье пение в отсутствии каких бы то ни было птиц превращается в неизвестный человеку писк; открывается необжитой, непереносимой заброшенностью и все же питает чувство присутствия – негласного, неразличимого, но где-то и как-то идущего.

Это западание, не отмеченное, однако, бездыханностью «нет», согласуется с упущенным событием, с которым в фильме Фитусси сталкивается не только герой, но и зритель. Если таким событием для Антуана становится каждый второй день⁹³, то для зрителя – само сокрытие в отсутствии, которое надо понимать одновременно как процесс и способ быть. «Дни...» строятся посредством интервала, который спасает фильм и смотрящего от констатации «пропадает» - об опустошении места, где был герой, можно сказать лишь с запаздыванием. Всякий раз, когда часы на прикроватной полке смыкают стрелки на двенадцати, Фитусси разрывает

⁹² Цитата выгравирована на мемориальной доске, расположенной на парижском доме, где жил Янкелевич. Длинный план, который в «Днях, когда меня не существует» Фитусси отдает этой памятной доске, может свидетельствовать, что надпись служит своего рода эпиграфом к фильму.

⁹³ Несмотря на неясность для самого персонажа той пропажи, которая с ним происходит, - как пропадает, куда и что там есть или как не-есть – он все же через день эту пропажу испытывает, уходит и погружается, то есть переживает.

пространство посредством смены ракурса: зритель, желающий узнать, что происходит с телом пропадающего, видит мгновением позже лишь пустую подушку, на которой еще остался след от головы. Притом отсутствие, которое становится ощутимым, происходит не от этих знаков, одним из которых точно также является удаление человека, но от вмешательства интервала, вырывающегося извне времени в пространство, собственной незаполненностью опустошающего обжитое место. Вычислить исчезновение Антуана можно только посредством соотнесения с чем-то, ибо пространство и время, опосредованные интервалом, пренебрегают значимостью и значительностью случающегося. Однако и это вычисление напрасно – если есть что-то, что остается на месте (неважно, постельное белье или живой человек), то увод в сокрытие не предоставляется взгляду, поскольку меняется ракурс; но когда пропажа свидетельствуется сама по себе, ее невозможно различить, поскольку снова вмешивается монтаж, узнать о котором можно лишь после – пропала не сама пропажа, но выпал день, благодаря которому можно было бы заметить отсутствие героя. Соответственно, чтобы позволить появиться Антуану, интервал должен отступить, но не нивелироваться, а именно ненадолго прекратить свое вторжение, сделав, однако, напоследок новый-обратный рывок: так, чтобы герой вернулся в то место, которое он покинул, камера сама возвращается в то положение и к тому ракурсу, посредством которого схватывала бывшего день назад человека.

Так, становится ясным, что упущенное событие, подвергая скотомизации то, на что наблюдатель смотрел, скотомизирует самого смотрящего, закрывая его пеленой, которая, отделяя, удерживает: смотрящий не захвачен, но он смотрит в вовлечении. Пробел, прорыв сюжетной развертки отдаляет того, кто владел взглядом (и им, и при помощи него), сохраняя его при себе как невидящего, но уже принадлежащего этой невидимости. Можно сказать, что если слепнувший при входе в просмотр зритель не видит, то зритель перед упущенным событием, уже ослепший и только теперь получивший возможность смотреть, видит, но ничто не

приходит ко взгляду. (В таком случае стоит допустить, что есть и третий вариант, когда зритель начинает видеть невидимое⁹⁴). И все же, несмотря на прекращение становления к виду, которое происходит со вторым смотрящим, кино, подобным образом удаляя, то есть стирая зрителя в зрящей позиции, а вместе с ним скрывая событие и только так ему предлагая воплотить собственную бестелесную событийность, помещает внутрь себя в соответствии с работой привативности, где приближающийся оказывается под покровом, скрывается под ним, но есть. Только теперь есть иначе.

3.3. Невидимое кино

Представляется невозможным более говорить о «кинематографе». И дело не в стилистических изменениях или соображениях экономии времени, но в симптоматичной необратимости потери «γραφω». В ней можно распознать факт возвращения к забытому первоначальному – κίνηματος, движению самому по себе, тому, что, будучи выводимым к виду посредством записи, в действительности упускалось из-за стазирования той же самой записью. Однако в трансформации «кинематографа» в «кино» стоило бы также различать свидетельство безустанного ускользания, видеть в воздаянии утраченному – непротивление утрачиваемому, не прекращающему утрачиваться. Тогда допустимо было бы сделать еще один шаг и увериться в фантастической постоянности того, что не удерживается, в позитивной мощи растрачиваемого. Тогда, наконец, удалось бы предположить с не прямо обусловленной, но все же уверенностью, что кино может быть не фиксируемым, не являемым, невидимым.

Невидимость – не только и не столько отсутствие зримого или его неявное пребывание. Скорее, это расположение вовне демонстрируемого, которое, однако, не препятствует воздействию на смотрящего. Быть

⁹⁴ См. §2.3.

невидимым, располагаться вовне – существовать странно, не имея возможности быть верифицированным посредством опоры на внешние ощущения, и, тем не менее, восприниматься, а не только мыслиться. Так, зритель Хона Сан Су, снимающего ежегодно-вновь фильм (или два), *почти* воспроизводящий фильм предыдущий (а с ним – и все предшествующие), неизбежно остается при чувстве, что нечто осталось не показанным. Но в подобном не-показывании нет побочной случайности неучтенного, которая бы сообщала о пассивности не контролирующего режиссера; равно нет и стремления утаить, которое, наоборот, заявляло бы о чрезмерной власти. Не показывать – не иметь способности воплотить и все же предполагать возможность удостоверения реальности. Это своего рода жест, который не распознается, но все-таки замечается и определяет модальность высказывания, необходимо связанную с, казалось бы, незначительными «почти», «что-то», «снова».

Незначительность уступает необходимости: «почти» избавляет квазисюжеты Сан Су от иллюзии идентичности. Появляющиеся раз за разом конструкции – где новый герой-режиссер (редко – сценарист или писатель), тихо тоскующий при собственном неснятом или снятом, но никогда не показываемом и имеющемся загадочным образом через будто бы ненарочное упоминание фильме, неизменно напивается соджу со случайной знакомой или забытой подругой – не становятся тавтологичными, поскольку сохраняют место отклонения, расхождения. Малость изменения, которая повторяется куда с большим упорством, чем объективно повторяющееся, незаметно трансформирует эти непохожие⁹⁵ в своей похожести фильмы, наоборот, в фильмы похожие в непохожести, превращая их в серию вариаций. И такая постепенно раскрываемая в процессе насматривания непохожесть свидетельствует, что ленты вариативны не сравнительно некоего претекста-образца, но исключительно по отношению друг к другу:

⁹⁵ Эта первичная, пока иллюзорная непохожесть возникает как реакция: зритель, в очередной раз видящий уже, по его мнению, бывшее, либо смыкает все фильмы в один (и тогда тому не на что походить – нет второго), либо, будучи не способным поверить в возможность столь точного попадания, собственным замешательством вводит различие.

умножающееся отклонение сообщает о том, что и первый фильм – не первый, он тоже уже отпал. Значит, есть (и вовсе не «до», ибо тогда оно бы лишь «было») некое кино⁹⁶, другое, которое никто никогда не видел, не снял и, вообще-то, никогда не покажет, поскольку оно не должно быть показано. Оно не явлено, отсутствует, оставаясь невидимым, и, тем не менее, обладает собственной способностью быть, не имея плотности и все же о себе сообщая.

Его способность быть ведет к временному парадоксу⁹⁷: невидимое кино, поскольку оно отсутствует, не может быть первой моделью для появляющегося новой вариацией в присутствии, потому оно не предшествует, не опережает и все-таки не дает занять место начального; из своей вневременности оно отнимает некое основополагающее настоящее, успевшее стать прошлым. Из-за него Сан Су словно вновь и вновь принужден попадать в ситуацию съемки одного и того же фильма, беспрестанно изменяемого (или даже позитивно де-формируемого) посредством сохраняющегося внутри зияния, какое, что важно, не диктует – как могло бы диктовать уже-сформированное – условия всем собственно фильмическим попыткам. Однако и само невидимое кино не обретается вовне такого варьируемого фильма, все возрастающего количества ежегодных проб – его отсутствие позволяет сказать, стать заподозренным благодаря накапливаемому опыту просмотра новых-не-новых лент. Речь идет об отсутствии, уплотняющемся посредством незначительных трансформаций наличного, без которого, как ни парадоксально, оно само не могло бы быть.

Все указывает на взаимную обращенность фильмов, пусть упорствующих в своем нежелании отпустить событие и разворачиваться, но все же податливых экрану, и кино, избегающего всякой представленности ко взгляду. Ленты всегда *как бы* стремятся произвести кино, которое, однако, остается не воспроизведенным и по отношению к которому каждая отдельная

⁹⁶ Здесь и далее (в отношении работ Сан Су) разделение «фильм/кино» будет не сводимым посредством синонимического ряда.

⁹⁷ Представляется, иначе не бывает, ведь «парадокс образуется при вторжении невидимого в видимое» // Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 12.

работа оказывается «не той». «Как бы стремятся» объясняет получаемый статус: «не то» обнаруживается вовсе не из-за несоответствия некому созданному и утвержденному проекту – составляясь в серию, то есть продолжая составляться, не приходя к конечному набору, фильмы Сан Су согласуются лишь друг с другом (и притом, что важно, смотрящим на них уже извне). «Не то» происходит из невозможности невидимого кино выразиться в какой бы то ни было работе. Более, оно не способно стать даже во всем множестве, уже существующем или только предполагаемом, ибо модус не являемого – не быть показанным. Впрочем, необходимо признать, что множество, организованное из ненароком приближающихся друг к другу, но сохраняющих свою независимость единиц, обладает бóльшим потенциалом⁹⁸: оно обеспечивает становление – не кристаллизуемое, не выполнимое – невидимого кино, которое Сан Су не пытается снять, а зритель не может проективно сфантазировать. Оно возникает само *в* себе, хотя и не *из* себя.

Именно это различаемое через серию похожих фильмов отсутствие, которое прорывается в сами сюжеты, не позволяет согласиться с предложением находить здесь образ-совпадение, как новый тип образа, который выдвигает Й.Регев, считающий, что «Хон Сан Су, в общем-то, снимает фильмы про совпадения»⁹⁹. Персонажи действительно периодически говорят о нем, однако избираемые ситуации образуются не в «минимальном проникновении и максимальном прилегании»¹⁰⁰, то есть, следует признать, при схождении в одном, уже имеющемся месте (пусть и случающемся как

⁹⁸ Возможно, именно потому Сан Су не только снимает похожие ленты, но и неустанно темазирует вариацию, зачастую в рамках отдельного фильма раскрывая одно событие несколько раз, отчего оно, разумеется перестает быть одним. «Я могу использовать одинаковые элементы и в то же время показывать, какие изменения я пережил. Иногда возникают совершенно новые элементы, но я не ищу их в каждом фильме, я не чувствую, что нуждаюсь в них» // Ferreira F., Gester J. Infinite Worlds Possible: Hong Sangsoo's Right Now, Wrong Then. (Interview) // Cinema Scope – 2015. – №64. URL: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/infinite-worlds-possible-hong-sangsoos-right-now-wrong-then/> (дата обращения: 19.12.2016)

⁹⁹ Регев Й. Образ-совпадение против образа-избытка: Апичатпонг Вирасетакун, Хон Сан Су и модернизм коинсидентального // После Тарковского: материалы IV межд. научной конференции, проведенной в рамках IX международного кинофестиваля им. Анд. Тарковского «Зеркало». – СПб.: Сеанс, 2016. – С. 171.

¹⁰⁰ Регев Й. Коинсидентология: краткий трактат о методе. – СПб.: Транслит, 2015. – С. 21.

«удерживание-вместе-разделенного»¹⁰¹), а в накладывании и перемежении, вневременном сейчас-со-существовании, поскольку то, что называется совпадением, есть процесс фрагментации и диссеминации события (какое и дается всегда фрагментом, но насыщенным), но уже внутри одного конкретного фильма. О совпадении не приходится говорить еще и потому, что оно чрезмерно, преисполнено активности, торжествует присутствие. В то время как фильмы Сан Су берегут отсутствие, некую неизбежную ненаполненность, даже ненаполняемость: так, о чем уже упоминалось, ленты персонажей никогда никто не видит¹⁰²; ленты самого Сан Су состоят из множества упущенных событий (стоило бы читать еще и как «профуканных»), то ли бывших, то ли нет, всегда будто только припоминаемых и через это припоминание, – которое равно может изобретать никогда не существовавшее, помещая его в прошлое, могущее не быть прошедшим – получающих свою событийность как актуальность. Если о совпадении и можно здесь говорить, то только о предлагаемом Мерло-Понти «привативном не-совпадении, совпадении издалека, расхождении и что-то в роде "хорошей ошибки"»¹⁰³. Невидимое кино работает как триггер постоянного сбоя, несхождения, препятствующего производству дурного повторения и одновременно обеспечивающего интенсифицирующую силу вечного возвращения.

Природа этого кино в его связи с фильмами скорее напоминает о концептуализируемой Делезом первой кувшинке Моне-Пегги, которая «повторяет все остальные»¹⁰⁴, в которой различимо то позитивное

¹⁰¹ Реев Й. Коинсидентология: краткий трактат о методе. – СПб.: Транслит, 2015. – С. 12.

¹⁰² Разве что первая часть «Истории кино» (2005), как выясняется ближе к середине, является диегетическим фильмом, принадлежащим, однако, не тому режиссеру, который его смотрит и выступает в качестве главного героя, а его сокурснику. «Фильм Оки» (2010) же, в определенный момент заставляющий представить его несколькими версиями одной истории, снятыми героиней, которые видит экзегетический зритель, не удаляет возможности разоблачения этого предположения, поскольку оставляет некоторое количество событий, равно способных принадлежать как фильму Сан Су, так и не решенному фильму его персонажа, Оки. И более, если допускать, что «Фильм Оки» действительно является фильмом Оки, а не Сан Су, то собственно его работа оказывается будто бы и вовсе невидимой – все права на действительность наличного делегированы вымышленному человеку.

¹⁰³ Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Морис Мерло-Понти; пер. с фр. О. Н. Шпарага. – Мн.: Логвинов, 2006. – С. 182.

¹⁰⁴ Делез Ж. Различие и Повторение. – СПб.: Петрополис, 1998. – С. 14.

пришествие вновь, что не «отсылает к одному и тому же понятию, оставляющему лишь внешнее различие между заурядными образцами образа», а «является повторением внутреннего различия, включенного в каждый из его моментов и передаваемого от одной примечательной точки к другой»¹⁰⁵. Но напоминая, оно все же не существует подобно раскрывающейся лилии, ведь кувшинке не нужно наличие всей серии: она, предшествуя, повторяет, то есть преследует, предваряя, и таким образом латентно содержит в себе уже-сбывшееся. В свою очередь, кино Сан Су требует бесперебойного умножения вариаций – оно не снимается, только и снимаясь; его возможность обеспечивается лишь невозможностью быть снятым. Здесь нет места нехватке – наоборот, все одолевает избыточность, но пустая или тщетная, ничего не покрывающая: кино, не переставая, рождается из фильмов, но сами они, в свою очередь, возникают благодаря невоплотимости того, что уже присутствует в отсутствии.

Тогда представляется, что тезис Делеза о не принадлежности кинематографического образа актуальному настоящему¹⁰⁶ должен быть расширен до кино как такого¹⁰⁷. Кино стремится и вырывается за пределы того, что могло бы его остановить, удержать, оставляя, однако, след – след среди прочих следов, и все же касающийся смотрящего. Это касание удивительно, поскольку посягает на модус зрителя, как того, кто до вхождения в просмотр вполне мог манифестировать свою субъектную позицию и определять собственным местом расположения во времени –

¹⁰⁵ Делез Ж. Различие и Повторение. – СПб.: Петрополис, 1998. – С. 35-36.

¹⁰⁶ «Было бы неточным считать, что кинематографический образ, по природе своей, принадлежит настоящему», «Годар <...> все настойчивее подчеркивает то, что образ обязан включать в себя "до" и "после", чтобы тем самым объединить условия, необходимые для создания нового непосредственного образа-времени, вместо того, чтобы застревать в настоящем времени», «Результатом не слишком глубокого размышления может быть вывод, что кинематографический образ всегда располагается в настоящем времени» // Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 360, 415, 543 соответственно.

¹⁰⁷ Впрочем, и фильмы Сан Су, не скрывающиеся столь безнадежно, постоянно предлагающие новую модификацию события (ни одна из которых не способна воплотить его в полноте), – встретились/нет, была с одним мужчиной/с другим, виделись вчера/много лет назад/никогда – уклоняются от явленности в актуальном, образуясь как потенции ложного, «заменяющего и свергающего форму истинности, поскольку оно постулирует одновременность несовозможных настоящих, или же сосуществование не абсолютно истинных прошлых», как те самые не уточняемые серии, которые «неотделимы от несводимой множественности» и «существуют лишь в аспекте некоей серии потенций, всегда отсылая одни из них к другим и проводя одни внутрь других» // Там же. С. 389, 392 соответственно.

настоящее, фундаментальное, присущее ему. Удивление происходит от того, что посягательство не ведет к разрушению, но, напротив, обеспечивает создание intersубъективных отношений и полноты просмотра, в котором они существуют. И, возможно, именно Делез, так демонстративно мало занятый зрителем и его стороной, считающий феноменологию «застывшей на докинематографической стадии» в «неуклюжей позиции»¹⁰⁸, еще в начале текста о кино свидетельствует позитивность посягательства: «В кинематографе восприятие исправляется синхронно появлению образа, но зритель воспринимает показываемое безоговорочно (в этом отношении, как мы увидим, феноменология имеет основание предполагать различие по природе между естественным и кинематографическим восприятием)»¹⁰⁹. Можно было бы подвергнуть сомнению «безоговорочность» или «исправление», но факт синхронности и изменения выглядит неоспоримым – просмотр, если он случается, есть сингулярное событие. Его сингулярность – в схлестывании настоящих: одного – убывающего, истощаемого, бесконечно разделяемого прошлым и будущим¹¹⁰ – свойственного кино и другого – привилегированного, содержательного, собирающего в себя (и в себе) прошлое и будущее – принадлежащего зрителю как субъекту. Настоящее Блаженного Августина, которое «в полноте своей пребывать не может»¹¹¹, не поддается дальнейшему разделению, ибо слишком мало, принуждено уходить, чтобы быть, и все же концентрирует в себе прошлое и будущее, не имеющиеся более нигде, кроме него, равно готово обернуться и к Делезу, и к Гуссерлю. Просмотр есть своего рода их столкновение: зритель все время смотрит то, что его покидает, точнее, пробует смотреть, но видит лишь уже покинутое и сразу же заново населенное тем, что снова удаляется.

¹⁰⁸ Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 76.

¹⁰⁹ Там же. С. 15.

¹¹⁰ Такое настоящее соответствует описанию Эона, возникшего в «Логике смысла». Обращение именно к нему мотивировано специфичностью характеристики, данной в «Кино», которая, констатируя, что «настоящему необходимо раздваиваться, следуя по двум несходным направлениям, одно из которых устремляется в будущее, а другое падает в прошлое» (с. 335), выглядит менее радикальной и словно сохраняет за настоящим примат если не актуальности, то активности.

¹¹¹ Августин Аврелий. Исповедь / Блаженный Августин. Пер. М.Е. Сергеев; отв. ред. Н.Н. Казанский. – СПб.: Наука, 2013. – С. 181.

Пребывание внутри – внутри, ведь просмотр предполагает вход – подобного мельтешения, интенсивного, но ничего не оставляющего, и напрасная попытка с ним справиться становятся аутодеструктивными (и куда более агрессивными, чем само пропадание-появление кино в опустошаемом настоящем) для смотрящего – если он и не лишается субъектности, то его субъективность поддается ликвидации. Смотрящий испытывает – сразу чувствует и претерпевает – насыщенность без насыщения. И эта насыщенность просмотра, возможно, обеспечена именно встречей с неизбежностью избывания: превратившись в видение, просмотр – стоит помнить, не совпадающий непосредственно с кино – содержит одновременно прошлое и будущее в настоящем, однако это *придержание* ничем не гарантировано и во всякий момент готово окончательно ослабеть, из-за чего прошлое и будущее тогда, как некие не имеющиеся формы, сведут и настоящее в это же не-имение.

В случае невидимого кино не-имение не грозит, оно всегда при смотрящем. Такое кино западает между иерархизируемыми Марионом насыщенным и бедным феноменами: с одной стороны, оно, подобно первому, приходит без опредмечивания, не поддается захвату и предсказанию, не имеет оснований в уже приобретенном опыте, но, вопреки перечисленному, не соответствует главному принципу быть в «высшей степени видимым»¹¹² и своей чрезмерностью, абсолютностью ослеплять, не давать возможности смотреть на него; с другой – подобно второму, невидимое кино не нуждается в наполнении созерцанием, не ищет материи для своего воплощения, не поражает тотальностью и все же затрагивает опыт, воздействует на чувственность, так отличаясь от бедного феномена. Здесь нет той силы просмотра, что знаменует собой ослепление при входе в фильм. Можно даже допустить, что подлинное взаимодействие с невидимым кино начинается только вовне действительного просмотра, в чем, однако,

¹¹² Марион Ж.-Л. Насыщенный феномен // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. – М.: Академический проект, 2014. – С. 93.

следует признавать его сдержанную побудительность: данность без наличности не только интенсифицирует опыт, но и экстенсифицирует, уводя за пределы экрана. Невидимое кино богато своей бедностью.

Когда Сан Су тематизирует вариативность, не позволяя, таким образом, кино произойти и предметно обусловиться, он и смотрящему приносит бедность, но как дар. Его зритель подобен героине «Холма свободы» (2014), которая получает пакет недатированных писем о непримечательных и, тем не менее, важных, касающихся ее событиях, свидетелем которых она не была. Подобие учреждают письма, выпадающие из рук, разлетающиеся и перемешивающиеся, которые оставляют, таким образом, девушку перед множеством, способным создавать иллюзию упорядоченности в соответствии с любым хронологическим или логическим принципом. Это подобие усиливается тем, что одно из посланий героиня в суматохе вовсе не замечает и просто оставляет, лишая себя возможности воссоздать историю в полноте¹¹³. Впрочем, такое лишение и есть приобретение: полнота, будь она воссоздана, всегда бы оставалась ограниченной, в то время как невозможность воссоздания предлагает неограниченность как таковую – все может выстраиваться заново снова и снова, и количество построений не предсказано, ибо сохраняется то самое «потерянное письмо», которое к каждому новому виду добавляет не что-то еще одно (N+1), а что-то вообще (N+x).

Зритель, необходимо имеющий опыт первого просмотра, попадает в неестественную для него ситуацию всегда-вторичного просмотра при отсутствии его предваряющего. Настоящее того, кто смотрит, столь полное в

¹¹³ Зритель самого «Холма свободы» оказывается еще беднее, беднее бедного, поскольку не имеет никаких точных данных, каких он мог бы держаться и какие мог бы держать: фильм сделан как ситуативная сборка из этих перемешавшихся писем, которые были написаны юношей в прошедшем времени, предназначены его любимой девушке, на момент составления писем то ли уже ставшей женой, то ли только должной ею стать. Нельзя определить, ни является ли она при процессе чтения уже его женой, ни стала ли к моменту, когда зритель видит встречу разъединенных до того героев. И, более, невозможно найти место во времени, из которого голос юноши, озвучивающий текст посланий, подтверждает, что женой девушка все-таки стала – голос, казалось бы, говоривший из прошлого для настоящего, в котором находится читающая героиня и с которым связан следящий зритель, вдруг одной своей репликой превращает это настоящее в давно прошедшее. Тогда можно усугубить: если перед девушкой есть хотя бы текст, пусть собираемый так или так, но ей принадлежащий, то перед зрителем нет ничего – письма не дочитываются до конца, а видимое на экране совсем не обязано совпадать с читаемым текстом.

точке «теперь», заведомо отмечается отсутствием – именно то место первого/первичного опустошено, а само первое/первичное лишено места. И, как представляется, именно здесь не являемое кино обнаруживает свой способ воздействия без влияния на внешние чувства – оно не различается глазом. Восприятие возникает при стойком переживании «чего-то не того». Чувство «не так» – разумеется, связанное с «не тем» фильмом – вводит в режим слабого беспокойства, не рефлекслируемого и не распространяющегося, не развивающегося в тревогу (в этом виде оно столь же позитивно, как вариативное де-формирование). Его фоновая слабость, наоборот, пассивирует, придерживает, содействуя такому же попаданию в ускользящее событие, какое присуще, например, самим героям Сан Су, способным лишь постфактум предположить совпадение¹¹⁴. По просмотру фильма зрителю может показаться, что он уже это видел, что это было, однако «это было» отмечено чувством вовсе не подобного, но наоборот, некоего негласного, еле заметного расхождения. Значит, чувство «не так» прямо противоположно дежа вю: в отличие от дежа вю, которое распознается как случайное попадание туда же в черед неидентичного, «не так» возникает из конъюнкции схожего, которое прорывает различие.

Вычленив, уточнить «не так», это «что-то» невозможно. Необходимо невозможно. Вообразить невидимое кино также невозможно, потому оно напоминает кантовское *ens imaginarium*, которое не могло бы быть вне реальных предметов, однако никогда ими не исчерпывается. Похожие фильмы сами способны выясняться, как непохожие, и лишь при содействующем бездействии зрителя невидимое кино Сан Су, которое благодаря им заподозривается, не удерживается: зритель не может посмотреть «тот же фильм», ибо «тот» всегда уже не здесь и даже не там, где был или мог бы быть. В «здесь» просмотра, оказывается, ничего нет, однако именно посредством нахождения этой пропажи происходит расширение:

¹¹⁴ И потому еще невозможно согласиться с Регевым, ибо он предполагает, что «зритель должен быть крайне активен» // Регев Й. Образ-совпадение против образа-избытка: Апичатпонг Вирасетакун, Хон Сан Су и модернизм коинсидентального // После Тарковского. – СПб.: Сеанс, 2016. – С. 171.

кино Сан Су не может с очевидностью предикатироваться «есть», равно как не может и сводиться к «нет». Скорее, его странный способ пребывания, это расположение вовне, - «не-есть». И именно так, смотрится фильм, который невозможно посмотреть.

Глава 3. ФЕТИШИЗАЦИЯ ОТСУТСТВИЯ

Ввести понятие фетиша, памятуя о феноменологической перспективе, не столь просто – занимаемый в иной системе артикуляции, он то и дело что противится: ждет расширения к бессознательному, настаивает на объектности, требует считаться с собственной привилегированностью. Однако если рискнуть произвести методологическое «препарирование» (пожалуй, все же более тактичное, нежели насилие, учиняемое в стремлении к инкорпорированию) и попытаться вычленить смысловую основу фетиша, то, как представляется, к нему будет возможно обратиться в рамках ведущегося разговора.

Так, фетиш – своего рода парадоксальный объект: вызываемый нехваткой, сам он работает, как аппарат гиперболизации. Он возникает как узел анестезированной интенсивности, которая одолевает субъекта и вместе с тем не разрушает, даже наоборот, уберегает от иной разрушительности. Являясь переполненностью, – и потому фетиш никогда не есть лишь вещь из вещей – которая включает не только полноту того, что превратилось фетиш, но и избыток того, что содействовало его превращению, он вместе с тем является пустотой, никогда не равной себе – ведь фетишист, обходясь с фетишем, подспудно пытается обходиться с тем, что его дало. Фетишист промахивается дважды: во-первых, мимо того, что скрылось за фетишем, во-вторых, – мимо него самого. Но именно в этом промахе и прохождении мимо фетиш и становится самим собой. Однако даже став самим собой, приобретя некую отклоняющую автономность, он обнаруживает свое специфическое измерение, только когда вдруг уясняется, что неспецифическое, привычное никогда не было таковым: «фетиш, как правило, появлялся в анализе в виде какого-то побочного открытия»¹¹⁵.

¹¹⁵ Фрейд З. Фетишизм // Венера в мехах. Л. фон Захер-Мазох. Венера в мехах. Ж.Делёз. Представление Захер-Мазоха. З.Фрейд. Работы о мазохизме. Пер. с нем. и франц. – М.: РИК «Культура», 1992. – С. 372.

Но, возможно, наиболее важное заключается в связи фетиша с восприятием. Фрейд пишет о фетишисте, что он «воспротивился принимать <...> факт своего восприятия»¹¹⁶, однако, анализируя появление заместителя увиденного, уточняет: «восприятие осталось и <...> с целью поддержания его отклонения было предпринято какое-то весьма энергичное действие»¹¹⁷. Делез, приводя пример из «Разведенной», указывает «двумя фундаментальными моментами фетишизма» сперва «потребность увидеть», а затем невозможность эту потребность реализовать в силу охватывающего «чувства, в котором нет "ничего чувственного"»¹¹⁸. При разном движении реакции на восприятие в этих – опять же разнопарадигмальных – примерах обнаруживается общее: возникая из уже произошедшего столкновения с чем-то не переживаемым, – и здесь следует читать как «непереносимым, губительным», так и «не прекращающим влиять, все время пассивно актуальным» – возникая из того, что уже затронуло и пусть негативно, но было принято субъектом, фетиш неустанно возвращает это что-то в том пограничном варианте, компенсаторного потенциала которого одновременно хватает, чтобы что-то могло быть выдержано, и недостает, чтобы мотивировать желание, побуждающее возвращать вновь и вновь. Значит, следует иметь в виду, что фетиш не просто задевает перцептивную способность, он, лучше сказать, обращается к чувственности как таковой.

Наконец, необходимо отметить, что фетиш действительно амбивалентен: отклоняя замещаемое, он восстанавливает его в утверждении. Так, когда Кристева пишет о языке, как о «последнем и неотъемлемом фетише», который не лечит, но позволяет по-новому обходиться с фобией, она констатирует, что «фобия не исчезает, а прячется за язык, <...> и наоборот, всякое речевое проявление, тем не менее связанное с письмом, –

¹¹⁶ Фрейд З. Фетишизм // Венера в мехах. Л. фон Захер-Мазох. Венера в мехах. Ж.Делёз. Представление Захер-Мазоха. З.Фрейд. Работы о мазохизме. Пер. с нем. и франц. – М.: РИК «Культура», 1992. – С. 373.

¹¹⁷ Там же. С. 374.

¹¹⁸ Делез Ж. Представление Захер-Мазоха // Там же. С. 198.

язык страха»¹¹⁹. Отстраняющий, фетиш притягивает; замещающий, он же не дает добраться¹²⁰. Он словно утверждает: этого нет, но оно есть.

Выделение именно данных характеристик в качестве наиболее существенных для фетиша позволяет предположить: кино – казалось бы, столь расположенное к взгляду, выставляющееся напоказ, но раз за разом обнаруживающее лакуны невидимого, не-наличного и не-присутствующего – фетишизирует отсутствие. Однако подобно тому, как двойственен фетиш, двойственно и само понятие фетишизации. Оно равно подразумевает и процесс замещения, заставления фетишем, и процесс превращения замещаемого и заставляемого в фетиш. Потому, когда выносятся такого рода заявления, необходимо мыслить сразу в двух регистрах:

- отсутствие, будучи непереносимым, замещается;
- отсутствие само объективируется в фетиш.

Второй вариант вызывает больше вопросов и наряду с тем меньше интереса: когда те способы не-наличного присутствия, о которых говорилось выше, гиперболизируются и демонстративно воспроизводятся посредством наличных форм, они, разумеется, отнимаются от самих себя, хотя и, стоит признать, не элиминируются¹²¹. Однако подобного рода определение не отвечает, для чего отсутствие объективируется, и что оно само скрывает, когда в качестве фетиша отклоняет?

Ответить такому недоумению, кажется, может возвращающее обращение к первому варианту. Для кино, – приходится это признавать – оперирующего визуально наличным и подчиненным программе репрезентации (или, точнее, мышлению в категориях программы

¹¹⁹ Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб.: Алетейя, 2003. – С. 74.

¹²⁰ Знаменательно, что в «Перекрестьях видимого» Мариона – возможно, единственного философа, наиболее последовательно и внимательно обращающегося к фетишу в пределах феноменологического дискурса – идол (который и является вообще-то фетишем), при всей его обнаруживающейся в сравнении с иконой недостаточности, не столь однозначен: «не следует заблуждаться: достичь уровня идола – это уже большое достижение для картины. Потому что идол, самое предельное для взгляда видимое, останавливает взгляд, заполняет его. Так он парализует невидимое зеркало: взгляд измеряется идиолом, от которого он узнает, подобно радару, устанавливающему положение в пространстве по отраженным сигналам, объем, который может его заполнить» // Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 69.

¹²¹ См., например, §2.2. о двух видах упущенного события и их взаимодействии.

репрезентации), отсутствие является невозможным объектом. Отсутствие ставит визуальность перед выбором, который заключен не между «показывать так» или «показывать этак», но между «показывать» (и именно тогда лишаться шанса дать не-наличному приблизиться) и «не показывать» (и, таким образом, сдаваться перед ним и обеспечивать себя возможностью его принятия). Отсутствие, которое сохраняется внутри кино, – вопреки всякому стремлению захватить реальность, или ее создать, то есть воплотить полноту присутствия – начинает скрываться, будучи притом и так сокрытым, завлакиваясь непосредственно видимым и так фетишизироваться; однако когда оно замещается, в нем самом начинает испытываться нехватка – его недостает, и, можно допустить, в некий момент оно превращается в свой собственный фетиш, производство которого и определяет вторую ситуацию.

Впрочем, говоря о фетишизации отсутствия, необходимо учитывать, что событие разыгрывания наличия и не-присутствия, будучи схожим с ситуацией приобретения фетиша, с ней все же не совпадает. Так, в отличие от «обычного» фетиша, который отклоняет и, значит, занимает все же иное место, видимое и невидимое максимально сближены друг с другом, оставаясь притом несводимыми¹²². Можно сказать: отсутствие – внутреннее секретное кино, что, пожалуй, допустимо прочитывать, ставя «кино» как в родительный, так и в именительный падеж¹²³. Правда, при содействии этой же самой «внутренности», которую кино неустанно хранит, каждый раз без всякого стремления обнажая в непрерывном убывании из настоящего, отсутствие снова напоминает о фетише, ибо фетиш связан с трепетом.

Все напоминает «Фильм» Алана Шнайдера (1965)¹²⁴. Делез, практически называя его фильмом о восприятии, двигаясь в направлении к кино как

¹²² Ср. с «тут» «трансцендентности» невидимого у Мерло-Понти.

¹²³ Возможно, той же интуицией ведом «Взгляд Одиссея» (1995) – фильм о собственно фильмическом: ведь лишенный имени герой отправляется на поиски пленок братьев Манакис, чтобы найти подлинный исток кинематографической памяти. И в его поиске важно даже не то, что эти считающиеся утраченными кадры действительно утрачены – они пребывают в почти забытом предании, от них нет ничего, кроме последней, вот-вот и воплощающейся готовности окончательно пропасть. По-настоящему важно, что когда герой находит пленки, находит человека, который мог бы их показать, все рушится, и первые фильмы навсегда остаются первыми в своей непоказанности.

¹²⁴ Чаще вспоминаемый, как «фильм Бэккета».

таковому, все же не договаривает, – возможно, в силу очевидности подобного понимания, граничащей с банальностью, – что «Фильм» не безымянен, он именует главного героя, а значит, он – о всяком фильме, о кино вообще. Персонаж Бастера Китона преследуем, он пытается избавиться от свидетелей-наблюдателей, скрыться от досаждающего ему взгляда; но ведь и досаждающий взгляд, стараясь нагнать, обойти со стороны, заглянуть в лицо, сам остается робким и трусливым – в квартире, когда герой начинает засыпать, и взгляд решается обогнуть кресло-качалку, он сбегает на прежнее место, стоило только персонажу дернуться и позволить заподозрить, что он может посмотреть первым. Взгляд не способен обойти персонажа не потому, что тот проворно прячет лицо, но потому что сам не может выдержать его взора.

Идея двойничества оборачивается: не тот, кто преследует, является укравшим личину двойником сбегающего персонажа, но, в традиции сюжетов о доппельгангерах, именно сбегающий – похититель взгляда того, кто за ним гонится. Так, «объективная камера» может посмотреть на окружающие предметы только после того, как с ними встретится «субъективный взгляд». И эти кавычки не снимаемы, поскольку «Фильм» пренебрегает делением на субъективное и объективное. Более того, стоит сказать, что он тематизирует неразличимость субъектного и объектного, ведь, как верно подмечает Делез, «всякое восприятие как таковое – это восприятие восприятия»¹²⁵. Разве что в этом замечании словно не хватает радикального вывода Мерло-Понти: «ни *percipere* ни *percipi* не обладают первенством, но между ними имеется одновременность или даже запаздывание»¹²⁶. В запаздывании без первенства, подразумевающим одновременность, и приходит видение – два глаза «Фильма», один из которых уже видел еще в начале фильма, а второй – открылся лишь в конце, всегда были вместе, подобно тем пустующим зракам убегающего и

¹²⁵ Делез Ж. Самый великий ирландский фильм // Делез Ж. Критика и клиника / Пер. с фр. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина. – СПб.: Machina, 2011. – С. 40.

¹²⁶ Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти; пер. с фр. О.Н. Шпарага. – Мн.: Логвинов, 2006. – С. 180.

преследующего, что лишь в финале, смотря друг на друга собственной пустотностью, соединяются, давая бинокулярность. Кино не работает с третьим лицом, но только со вторым, потому и пугает, что взывает именно к «тебе», а не «нему». Ты – всегда Я, и только благодаря этому бинокулярность обеспечивает не двоичность, а единство: у двойника и лишнего лица – у обоих нет левого глаза, они видят, размыто, лишь правыми; око в начале и конце – одно.

Движение настигающего и удаляющегося походят на отношения отсутствующего и присутствующего. В этих отношениях одно влечется к другому, ищет единения, опасаясь любого *соединения*. Опрометчиво было бы сказать, что видимое фильма, удерживая внутри свою собственную невидимость, подобно хайдеггеровско-лакановской вазе, вылепливаемой вокруг пустоты. Скорее, оно походит на – опять же хайдеггеровский – знак, который «есть нечто такое, что, появляясь на свой лад в своем показывании, тем самым что-то являет, причем так, что это появляющееся он не отсылает к чему-то совершенно ясному (в чем выступает сам знак), но как раз удерживает его, то есть прикрывает. Именно это само являющее снятие покрова, которое, снова этот покров удерживая, что-то прикрывает, и есть показывание, казание»¹²⁷. Тогда наличность – не для обличения утаенного, но во имя его более глубокого сокрытия, которое, как это ни парадоксально, лишь скрываясь, позволяет стать воспринятым.

Потому отсутствие и можно искать в кино. Оно обладает своего рода видимостью, которую случается называть так, поскольку именно дистанция взгляда создаёт прецедент не прекращающего удивлять взаимодействия без непосредственного воздействия.

¹²⁷ Хайдеггер М. Парменид / Пер. с нем. А.П.Шурбелева. – СПб.: Владимир Даль, 2009. – С. 86.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная работа исходила из гипотезы, в соответствии с которой кино – не только налично, оно может быть невидимым, но притом оставаться воспринимаемым. Интуицию исследования питали многочисленные вариации ускользаний, изъятий, сокрытий, которые всегда находились в кино, однако стали столь очевидными, что ими более невозможно пренебрегать, лишь с постепенным высвобождением из границ необходимости «быть кино» - реконструировать реальность или создавать ее; быть нарративным или иметь насыщенную визуальность; нести движение.

В силу невозможности отрицать фильмическую материальность и техничность, в качестве основных понятий, которые могли бы содействовать описанию обнаруживаемых не-наличных форм присутствия в кино и вместе с тем предоставлять своего рода концептуальную опору, были избраны «отсутствие» и «негативность». Не являющиеся столь однозначными и, как представляется, содержащие позитивный потенциал, данные понятия способствовали выработке той модальности, что позволила произвести дескрипцию тонких, неустойчивых отношений видимого и невидимого.

Кроме того, будучи одновременно достаточно широкими и вместе с тем не посягающими на универсальность, эти понятия позволили – в стесненных обстоятельствах катастрофической ограниченности представленного материала¹²⁸ – произвести выбор текстов для теоретического корпуса. Так, в произведенную в первой главе реконструкцию вошли работы И.Канта, М.Хайдеггера, М.Мерло-Понти и Ж.-Л.Мариона. Несмотря на методологическую разницу, выбранные тексты сходятся в интенции переосмысления негативного, изъятия его из пространства тривиальной негации. Возможно, принятые в качестве методологической основы работы

¹²⁸ Так, мысль о невидимом, только данном без наличия, - не говоря об исследованиях живописи – приблизилась даже к фотографии, откровенно техническому способу взаимодействия с реальностью (см., например, Мондзэн М.-Ж. История одного призрака // Экранная культура: теоретические проблемы / Отв. ред. К. Э. Разлогов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – 77-95 с.). Чего, к сожалению, невозможно сказать о кино и предпринимаемых попытках мыслить его.

не привели к созданию аналитического аппарата, однако предоставили доступ к языку, посредством которого возможно описывать опыт отсутствия, находясь в переизбытке присутствия; говорить о трансцендентном, удерживаясь в поле имманентного.

В соответствии с выше обозначенным, предметом исследования стали различные формы отсутствия, в которых восприятие смотрящего сталкивается с пределом собственной возможности. В качестве наиболее радикальных, а потому и наиболее интенсивных в отношении опыта, были признаны ослепление зрителя, происходящее как малость мгновения, вводящая в просмотр как видение; упущенное событие, которое не служит более нарративным структурам; а также невидимое кино, которое действительно не распознается на уровне ощущений, однако аффицирует.

В результате проведенного анализа, опирающегося на разносторонний фильмический материал (А.Вирасетакул, Дж.Коэн, Ж.Деру и М.Пистон, М.Фраммартини, Ж.-Ш.Фитусси, Х.Сан Су), был сделан вывод об укорененности отсутствия в кино, его фундаментальной, допустимо сказать фундирующей, роли в производстве видимого. Выявление неразрывной взаимосвязи между наличным и не-наличествующим привело к предположению о включенности в кино специфической работы фетишизации отсутствия. Этот процесс, в свою очередь, раскрылся в двух возможных вариантах: либо отсутствие скрывается визуальным и изнутри своего собственного сокрытия неустанно его питает, либо оно демонстративно обнаруживается и приводится к воспроизведению посредством наличных средств.

Таким образом, учитывая проведенный анализ можно констатировать, что отсутствие содержится в кино, не предоставляется взгляду, но воздействует именно на чувственность смотрящего¹²⁹. Наконец, можно допустить: именно отсутствие содействует тому, что реальность,

¹²⁹ И в этом смысле инициатива А.Тюткина, предлагающего развитие «третьего смысла» в «четвертый» (см. Тюткин А. Четвертый смысл. URL: <http://www.cineticle.com/chapters/1400-bartheslequatriemesens.html>), не выглядит убедительной, поскольку обращена исключительно к интеллигильному измерению, что, как кажется, не достигает интенции самого Барта.

открываемая экраном, не есть реальность воображаемого, реальность знака или реальность моей действительности. Это нечто обособленное, состоящее в единственных отношениях со всем перечисленным лишь по принципу возникновения на их месте. Это не замещение, не вытеснение, не подмена или идентификация, но только необходимость, в какой формируется новая реальность в канун удаления реальности привычной. Она возникает в качестве длящейся сингулярности в ходе ослепления зрителя. И это есть эстетическое переживание, которое только и осуществляет прорыв в реальность действительности Я, так ее меняя. Все, что меняется, - меняется посредством подобной подвешенности на необходимой немотивированности.

Список использованной литературы

- 1) Августин Аврелий. Исповедь / Блаженный Августин. Пер. М.Е. Сергеев; отв. ред. Н.Н. Казанский. – СПб.: Наука, 2013. – 373 с.
- 2) Арентс Х. Лекции по политической философии Канта / Х. Арентс; пер. с англ. А. Глухова. – СПб.: Наука, 2012. – 302 с.
- 3) Барт Р. Третий смысл. – М.: Ад Маргинем, 2015. – 104 с.: ил.
- 4) Белоглазова К. Брессон. Дюмон. Мутон. URL: <http://seance.ru/blog/reviews/bresson-dumon-muton/> (дата обращения: 03.09.2016)
- 5) Венера в мехах: Л. фон Захер-Мазох. Венера в мехах. Ж.Делёз. Представление Захер-Мазоха. З.Фрейд. Работы о мазохизме. Пер. с нем. и франц. – М.: РИК «Культура», 1992. – 380 с.
- 6) Гуссерль Э. Картезианские медитации / Пер. с нем. В.И. Молчанова. – М.: Академический Проект, 2010. – 229 с.
- 7) Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 560 с.
- 8) Делез Ж. Критика и клиника / Пер. с фр. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина. – СПб.: Machina, 2011. – 240 с.
- 9) Делез Ж. Различие и повторение. – СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.
- 10) Жюльен Ф. Великий образ не имеет формы, или Через живопись – к не-объекту. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 368 с.
- 11) Инишев И. Феноменология как теория образа // Логос – 2010. – №5 (78). – 196-204 с. URL: <http://www.logosjournal.ru/arch/35/logos-35.pdf> (дата обращения: 15.04.2017)
- 12) Кант И. Сочинения: В 6 т. [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. Т. 2.: Опыт введения в философию понятия отрицательных величия / И. Кант. – М.: Мысль, 1964. – 511 с.
- 13) Кант И. Сочинения: В 6 т. [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. Т. 3.: Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Мысль, 1964. – 799 с.

- 14) Кант И. Сочинения: В 8 т. Т.5.: Критика способности суждения / И. Кант. – М. : Чоро, 1994. – 414 с.
- 15) Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
- 16) Лехциер В.Л. Опыт исчезновения в феноменологической перспективе // Ежегодник по феноменологической философии – 2008. – № 1. URL: <http://hpsy.ru/public/x4112.htm> (дата обращения: 28.04.2017)
- 17) Магун А. De Negatione: Что значит сказать «нет»? // Stasis – 2013. - №1. – 42-80 с.
- 18) Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 176 с.
- 19) Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти; пер. с фр. О.Н. Шпарага. – Мн.: Логвинов, 2006. – 400 с.
- 20) Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки – 1992. – №16. URL: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 14.03.2017)
- 21) Мерло-Понти М. Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
- 22) Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С.Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 603 с.
- 23) Митчелл У.Дж.Т. Чего на самом деле хотят картинки? // ХЖ (Moscow Art Magazin) – 2015. – №94. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/60> (дата обращения: 11.05.2017)
- 24) Мондзэн М.-Ж. История одного призрака // Экранная культура: теоретические проблемы / Отв. ред. К.Э. Разлогов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – 77-95 с.
- 25) Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма, Аббас Киаростами (отрывок) // Синий диван – 2004. – №4. URL: <http://seance.ru/blog/shtudii/kiarostami-nancy/> (дата обращения: 21.02.2017)

26) О Даре: Дискуссия между Жаком Деррида и Жан-Люком Марионом // Логос – 2011. – №3 (78). URL: http://www.logosjournal.ru/arch/28/82_7.pdf (дата обращения: 23.10.2016)

27) Регев Й. Коинсидентология: краткий трактат о методе. – СПб.: Транслит, 2015. – 60 с.

28) Регев Й. Образ-совпадение против образа-избытка: Апичатпонг Вирасетакун, Хон Сан Су и модернизм коинсидентального // После Тарковского: материалы IV межд. научной конференции, проведенной в рамках IX международного кинофестиваля им. Анд. Тарковского "Зеркало". – СПб.: Сеанс, 2016. – 160-171 с.

29) (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. – М.: Академический проект, 2014. – 288 с.

30) Тодорова П. Дни, когда меня не существует (Les jours ou je n'existe pas). URL: <http://cineticle.com/text/121--les-jours-ou-je-nexiste-pas.html> (дата обращения: 04.03.2017)

31) Тютюкин А. Четвертый смысл. URL: <http://www.cineticle.com/chapters/1400-bartheslequatriemesens.html> (дата обращения: 22.02.2017)

32) Тютюкин А. Наш Сан Су. URL: <https://kinoart.ru/blogs/nash-san-su> (дата обращения: 11.09.2016)

33) Фоменко С. Предельная интенсивность жизни. «Звук насекомых. Дневники мумии» Петера Лихти. URL: <http://cineticle.com/texts/1357-peter-liechti-dnevnik-mumii.html> (дата обращения: 12.01.2017)

34) Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М.Г. Ярошевский. – М.: Просвещение, 1990. – 123-199 с.

35) Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

- 36) Хайдеггер М. Парменид / Пер. с нем. А.П. Шурбелева. – СПб.: Владимир Даль, 2009. – 383 с.
- 37) Хайдеггер М. Семинар в Церингене 1973 г. // Исследования по феноменологии и философской герменевтике. – Мн.: ЕГУ, 2001. – 108-123 с.
- 38) Хайдеггер М. Цолликоновские семинары / Пер. с нем. И. Глухой. – Вильнюс: ЕГУ, 2012. – 406 с.
- 39) Шавиро С. Философия восприятия: Критика Метцингера. URL: <http://gefter.ru/archive/7223> (дата обращения: 06.12.2016)
- 40) Шарапова Н. Невидимое кино. Беседа с Питером Кубелкой. URL: <http://seance.ru/blog/kubelka/> (дата обращения: 12.11.2016)
- 41) Ямпольская А. Жан-Люк Марион и редукция к данности // Философские науки – 2013. – №2. – 100-114 с.
- 42) Brooks J. Missed Beats: Unseen Cinema and a Cinema of the Unseen (or Stella Dallas, Again). URL: <http://www.screeningthepast.com/2012/08/missed-beats-unseen-cinema-and-a-cinema-of-the-unseen-or-stella-dallas-again/> (дата обращения: 29.03.2017)
- 43) Brooks J. The Lure of the breach: invisibility and the dissolution of cinematic vision. URL: <https://www.screeningthepast.com/2015/01/the-lure-of-the-breach-invisibility-and-the-dissolution-of-cinematic-vision/> (дата обращения: 30.03.2017)
- 44) Farennikova A. Seeing absence // Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition – 2013. – Vol. 166, № 3. URL: <http://www.jstor.org/stable/42920280> (дата обращения: 24.01.2017)
- 45) Ferreira F., Gester J. Infinite Worlds Possible: Hong Sangsoo's Right Now, Wrong Then. (Interview) // Cinema Scope – 2015. – №64. URL: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/infinite-worlds-possible-hong-sangsoos-right-now-wrong-then/> (дата обращения: 19.12.2016)
- 46) Frers L. The matter of absence. URL: https://www.academia.edu/20370252/The_matter_of_absence (дата обращения: 19.01.2017)

- 47) Guillemet J. Painting/Cinema: A Study on Saturated Phenomena // Film-Philosophy – 2008. – Vol. 12, №2. URL: <http://www.film-philosophy.com/2008v12n2/guillemet.pdf> (дата обращения: 02.04.2017)
- 48) Jakobson Ch. Presence of Absence. URL: <http://www.fourbythreemagazine.com/issue/world/presence-of-absence> (дата обращения: 07.05.2017)
- 49) Kubelka P. The Invisible Cinema // Design Quarterly – 1974. – №93. URL: <http://www.jstor.org/stable/4090908> (дата обращения: 13.11.2016)
- 50) Shaviro S. The Cinema of Absence: How Film Achieves a Greater Reality By Showing Us What Isn't There // Stranger – 2001. – Vol.10, №42. URL: <http://www.thestranger.com/seattle/the-cinema-of-absence/Content?oid=7939> (дата обращения: 01.02.2017)
- 51) Wood R.E. Toward an Ontology of Film: A Phenomenological Approach // Film-Philosophy – 2001. – Vol. 5, №1. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/645/558> (дата обращения: 02.04.2017)

Фильмография

- 1) Ангелопулос Т. «Взгляд Улисса» (греч. Το Βλέμμα του Οδυσσέα), 1995
- 2) Ангелопулос Т. «Пейзаж в тумане» (греч. Τοπίο στην ομίχλη), 1988
- 3) Вирасетакул А. «Кладбище великолепия» (тайск. รักที่ขอนแก่น), 2015
- 4) Годар Ж.-Л. «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (фр. 2 ou 3 choses que je sais d'elle), 1966
- 5) Деру Ж., Пистон М. «Мутон» (фр. Mouton), 2013
- 6) Коэн Дж. «Музейные часы» (англ. Museum hours), 2012
- 7) Кубелка П. «Арнульф Райнер» (нем. Arnulf Rainer), 1960
- 8) Лихти П. «Звук насекомых: Дневник мумии» (нем. Das Summen der Insekten: Bericht einer Mumie), 2009
- 9) Сан Су Х. «История кино» (кор. 극장전), 2005
- 10) Сан Су Х. «Фильм Оки» (кор. 옥희의 영화), 2010
- 11) Сан Су Х. «Холм свободы» (кор. 자유의 언덕), 2014
- 12) Фитусси Ж.-Ш. «Дни, когда меня не существует» (фр. Les jours où je n'existe pas), 2002
- 13) Фраммартини М. «Дар» (ит. Il dono), 2003
- 14) Шнайдер А. «Фильм» (англ. Film), 1965